

PUBLICATIONS DE LA FACULTÉ DES LETTRES  
DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

*Fascicule 73*

MADELEINE L. CAZAMIAN

# LE ROMAN ET LES IDÉES EN ANGLETERRE

L'ANTI-INTELLECTUALISME ET L'ESTHÉTISME

(1880-1900)



SOCIÉTÉ D'ÉDITION : LES BELLES LETTRES

95, BOULEVARD RASPAIL  
PARIS VI<sup>e</sup>

—  
1935



119317

## INTRODUCTION.

Etudier le roman à la lumière des idées qu'il exprime ou qu'il suppose, le rattacher aux théories contemporaines, et définir les notions, anciennes ou nouvelles, empruntées ou originales, dont il enrichit l'histoire de la pensée, voilà qui peut sembler aujourd'hui, plus encore qu'hier, une entreprise vaine et paradoxale. Car la mode actuelle est de tout expliquer par le subconscient, l'instinct et le sentiment; et la période à laquelle ce livre est consacré est précisément celle pendant laquelle l'anti-intellectualisme se formula et se répandit. On serait en droit de croire les écrivains d'alors peu enclins aux idées.

Si cependant la science perd l'influence exceptionnelle qu'elle avait exercée pendant vingt ou trente ans sur tous les ordres de production intellectuelle ou littéraire, le rapport entre le roman et la pensée n'en demeure pas moins essentiel. Il est dans la nature des choses que la révolte contre le règne de l'intelligence se manifeste par le raisonnement, et que l'anti-intellectualisme, tout comme l'intellectualisme, s'exprime par des théories et des systèmes. Mouvements d'une même vague de fond qui ramène à la surface les richesses spirituelles longtemps négligées, ces théories et ces systèmes se trouvent en accord avec les velléités nouvelles de l'art. En fait, jamais le rôle de la critique en littérature n'avait été aussi grand qu'alors; jamais les écrivains n'avaient encore été aussi conscients, aussi généralement portés à exposer et discuter les questions de principes et de technique. En outre, ainsi que le dit William James, toute philosophie est l'expression d'un tempérament; et il n'est pas moins vrai que tout tempérament a sa philosophie, implicite ou explicite.

Examiner les idées d'un romancier, ce n'est point d'ailleurs pratiquer une sèche analyse pour isoler de ses écrits les éléments proprement intellectuels — rien ne serait plus artificiel et plus vain qu'une pareille entreprise, concevable tout au plus aux jours de l'ancienne psychologie, alors que l'esprit était considéré comme un agrégat de facultés distinctes. Si l'on admet au contraire l'interpénétration des fonctions, on trouvera que le sentiment d'un écrivain sur la nature et sur la vie est inséparable de la conception qu'il a de l'univers et de l'homme; et que rechercher les sources, définir l'originalité, la nuance personnelle de ses idées, c'est s'attacher à ce qu'il y a de plus compréhensible et de plus intérieur à la fois, de plus individuel et de plus

typique dans son œuvre. Peut-être est-ce pourquoi de nos jours la critique littéraire se réclame en fait volontiers de la psychologie et de la philosophie; tandis que les hommes de science et de pensée prêtent à la littérature une attention particulière. Dans *Science and the Modern World*, par exemple, A. N. Whitehead marque dans l'évolution intellectuelle du siècle le rôle des écrivains en un chapitre intitulé « la réaction des poètes »; et J. W. N. Sullivan dans ses *Aspects of Science* étudie les relations de la pensée pure avec l'art, la littérature et la vie.

Le roman se prête particulièrement à cette voie d'approche, parmi tous les genres littéraires; car il n'en est pas de plus indéfini, de plus amorphe. Il s'étend sur plusieurs volumes, ou il se contracte jusqu'à se fondre avec la « nouvelle »; narration, dialogue, scènes comiques ou tragiques, tableaux de mœurs, récit impersonnel, confidences, correspondances, analyses, descriptions, évocations, tous les moyens lui sont bons et tous sont légitimes. Il repose indifféremment sur l'observation ou l'invention, la réflexion ou le caprice. Il relève de l'art, mais aussi de l'information, de la psychologie, de la sociologie, de l'histoire et de la pensée. Il se dérobe à toute classification, et ne peut guère être étudié avec fruit au point de vue de la forme seulement. A cause de son caractère hybride, il se prête mal à l'application d'un critérium purement esthétique.

D'autre part, son extrême diffusion impose des distinctions qui ne sauraient se fonder que sur l'examen de son contenu. Jadis Cendrillon de la littérature, il y occupe aujourd'hui princière position, dit George Saintsbury; et pour être complet, il faudrait ajouter qu'il n'a pas pour cela renoncé à son rôle de souillon. Les catalogues d'éditeurs et de libraires, les périodiques, les quotidiens regorgent d'annonces et de réclames concernant des « nouveautés » aussi vite oubliées qu'écloses. La plupart répondent au goût d'innombrables lecteurs pour un stimulant, un divertissement ou un stupéfiant. Beaucoup appartiennent au commerce, à peu près au même titre que les colifichets de la saison ou les dernières créations du grand couturier. Nulle part la différence entre le bon grain et l'ivraie n'est aussi difficile à faire. Le roman, qui n'a jamais connu de loi ni de règle, ne peut être jugé que d'après sa signification intérieure, sa portée, sa puissance de suggestion. Il en est de mal écrits qui sont des chefs-d'œuvre, et de mal construits qui sont riches de poésie et lourds de sens. Certains ont de creuses prétentions; ou, pleins de talent, ils s'abaissent à servir la vulgarité du grand public. Dans d'autres, où couve un feu caché, éclatent de soudains éclairs.

Peut-être ne s'éloignera-t-on pas trop de la vérité, et réussira-t-on à distinguer les récits d'imagination qui présentent un réel et durable intérêt, en considérant comme dignes d'attention ceux-là seulement qui

ont, avec la vie spirituelle de leur époque une relation définie, soit qu'ils servent d'expression aux opinions et aux sentiments du jour, soit qu'ils contribuent à l'éclosion du lendemain. C'est cet espoir qui a déterminé l'angle de vision adopté dans cette étude. Et ce point de vue ne devrait pas être sans intérêt non plus pour l'histoire des idées. Sans doute les théories qui se font jour à travers le roman n'y apparaissent que dans leurs très grandes lignes, simplifiées et souvent vulgarisées. En contant une histoire, on ne va pas à la découverte de la vérité; mais on peut mettre en lumière les conséquences pratiques, morales ou sentimentales des idées, établissant ainsi leur contact avec la vie. Or est-il rien qui mérite davantage l'attention d'un esprit réfléchi ?

Le triomphe de la science et son retentissement dans le roman ont été le sujet d'un premier volume : *L'Influence de la Science, 1860-1890* (Annales de l'Université de Strasbourg). Celui-ci en est le prolongement, puisque, recouvrant en partie la même période, il atteint cependant la fin du siècle (1880-1900). Il en est aussi la contre-partie; car, pour les écrivains qui y trouvent place, la science est plus ou moins discréditée, et les droits suprêmes de l'art sont admis sans conteste. Il ne peut viser en aucune manière à retracer l'histoire du roman pendant ces deux décades. A vrai dire, les noms des romanciers les plus connus, les plus universellement admirés — Meredith et Stevenson, pour ne point parler de ceux dont la production devait déborder largement sur le XX<sup>e</sup> siècle : Kipling, Arnold Bennett, H. G. Wells, Conrad, Galsworthy — n'y figurent pas; champions à un titre ou à un autre de l'imagination, du sentiment ou de l'action, ils devaient dans un premier projet en faire partie, et illustrer les différentes phases d'une révolte générale contre les empiétements de la science et le règne inconsideré du réalisme littéraire.

Ce projet s'est révélé trop ambitieux. L'esthétisme, forme première et intransigeante de la réaction contre le culte exclusif de la vérité, s'est trouvé être, à l'examen, trop riche de théories et d'œuvres dont plusieurs sont encore mal connues, pour n'être pas traité à part. Il est des noms qui surnagent de ce passé, trop récent pour avoir acquis l'auréole de l'histoire; on les retrouve cités, énumérés partout, sans que leurs titres à l'intérêt, la physionomie des hommes, le contenu des livres ou des articles qu'ils désignent, soient presque jamais exposés. Il a semblé qu'il y avait là une lacune, et qu'une connaissance plus concrète du mérite de ces auteurs et de la qualité de leurs écrits, même lorsqu'ils restent de second ordre, éclairerait utilement l'inventaire et le bilan encore confus de l'héritage transmis par le XIX<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup>, comme les contestations qu'il soulève. Il a donc fallu envisager pour l'avenir — si ce travail doit être complété — un troisième volume : *Les doctrines d'action et le roman, de 1890 à 1914*.

La décision de limiter la présente étude à l'esthétisme a entraîné une autre conséquence, dont je dois m'excuser ici : la partie consacrée à l'histoire, à la philosophie, à la théorie, dans les chapitres dédiés à des écrivains particuliers aussi bien que dans les tableaux d'ensemble, s'est trouvée occuper une place qui peut sembler disproportionnée. La raison en est que l'esthétisme est justement l'aspect le plus conscient, le plus réfléchi de la réaction contre l'esprit de 1860-1880, réaction qui anime indirectement la plupart des romanciers de l'époque, disciples de l'esthétisme ou non. Les conteurs qui ont proclamé le règne sans partage de la beauté ont eu avec la pensée du temps des rapports multiples et intimes; ils se sont affranchis du réalisme d'une façon plus systématique et plus raisonnée que leurs contemporains ou leurs successeurs. Il était inévitable, pour les comprendre, de faire un retour sur le passé, et d'examiner l'évolutionnisme Spencérien — posant ainsi les bases d'un cadre assez large pour inclure un jour un plus vaste panorama <sup>1</sup>.

---

(<sup>1</sup>) Les citations ont été traduites dans les cas où elles étaient principalement destinées à préciser une nuance d'opinion ou une attitude de l'esprit, et données au contraire dans le texte quant elles avaient pour but de mettre en relief le style d'un auteur et sa personnalité artistique.

## CHAPITRE I.

### LA REVANCHE DE L'ART.

1) La fortune du transformisme. — 2) Le déclin du naturalisme philosophique. — 3) Les complexités nouvelles de la science. — 4) L'évolution de la notion de vérité. — 5) Les relations de l'esthétisme avec l'histoire des idées. — 6) La formation littéraire de l'esthétisme. — 7) Le néo-paganisme. — 8) L'influence de la Renaissance et de Goethe. — 9) Hédonisme et goût de la perversité. — 10) Cosmopolitisme et influence française. — 11) Symbolisme et correspondances entre les arts. — 12) Le nouvel idéal littéraire.

---

#### 1) La fortune du transformisme.

L'importance de la science dans la seconde moitié du siècle dernier est un lieu commun si rebattu qu'il semble oiseux de le rappeler; l'esprit s'est déshabitué d'y attacher un sens précis, et refuse presque de s'y intéresser. S'il faut, pour rajeunir une vérité aussi usée, une autorité toute récente, on peut répéter avec le Dr. Whitehead que le « milieu du XIX<sup>e</sup> siècle a été marqué par une orgie de triomphes scientifiques »<sup>1</sup>. Le prestige du savoir, dit-il, s'était imposé et répandu dans tous les domaines. Il pénétrait au royaume de l'art; il en déterminait l'idéal et les lois; il donnait une rigueur inconnue jusque-là aux disciplines du réalisme, et une portée ou un sens nouveaux à ses audaces.

Il dominait à la fois l'expérience et la spéculation. Le positivisme doit son retentissement à son accord avec la science<sup>2</sup>. En Grande-Bretagne, ce prestige se manifeste surtout par la diffusion de la théorie transformiste et de l'évolutionnisme Spencérien. La hardiesse, la clarté, la vaste envergure de ces doctrines, les discussions passionnées qu'elles soulevèrent entre défenseurs enthousiastes et ennemis acharnés vers 1860, les firent pénétrer largement dans l'opinion et dans la vie. Elles imprègnèrent les imaginations; elles fournirent au roman les idées générales qui agrandirent les destinées particulières de fictifs héros à la mesure des perspectives qui venaient d'être ouvertes à l'homme, ou de se fermer devant lui.

Un tel envahissement devait être suivi par une réaction. Non seulement chez les écrivains, mais aussi chez les savants et les penseurs, l'œuvre de la raison humaine a cessé, après 1880, de soulever d'aussi grands, d'aussi

---

(1) *Science and the Modern World*, 1926, chap. 6.

(2) *Science, Religion and Reality*, ed. by J. Needham, 1925, article sur *Science and Religion in the XIXth century*, par A. Aliotta.



héroïques espoirs que ceux de Herbert Spencer, Huxley, G. K. Clifford, Grant Allen ou Winwood Reade. Les voix qui, d'abord isolées, proclamaient, selon l'expression que Brunetière devait rendre célèbre en France, la « faillite de la science » malgré tant de conquêtes, prennent une assurance, une autorité grandissante; elles suscitent d'innombrables échos.

La défaveur dont ont souffert alors et depuis le transformisme et l'évolution Spencérienne n'ont pas cependant pour cause l'abandon des idées générales mises en honneur par Darwin, ses émules et ses disciples; un ouvrage collectif publié récemment sur *l'Evolution à la lumière de la science moderne*<sup>3</sup> en atteste. Si la physique, la chimie, l'astronomie et la métaphysique revendiquent leur indépendance, toutes les sciences qui touchent à la vie sur notre planète — géologie, anthropologie, botanique, histoire naturelle, physiologie, biologie — confirment le transformisme, ou se développent selon l'impulsion qu'elles en ont reçue. Sans doute, parmi les naturalistes, des divergences se sont accusées sur les causes et les modalités de l'évolution<sup>4</sup>. La conception Lamarckienne, qui laissait subsister la finalité au nombre des forces à l'œuvre dans l'univers, a retrouvé des partisans; et parmi les tout premiers de ces néo-Lamarckiens, il faut placer l'écrivain Samuel Butler, l'auteur de *Erewhon*, dont l'œuvre scientifique, longtemps négligée, a reçu depuis chez les spécialistes l'attention qu'il réclamait<sup>5</sup>. Entre eux et l'école de Weismann<sup>6</sup>, ou néo-Darwinisme, qui nie la transmission des caractères acquis et accentue le mécanisme impliqué dans *l'Origine des Espèces*, s'est élevée une controverse qui ne semble pas près de s'éteindre.

Cette diversité de vues, cependant, n'altère pas le fond même de la théorie : le développement de la vie à travers des formes changeantes au cours du temps, et le passage graduel des unes aux autres; elle prouve au contraire sa fécondité; l'homme qui l'a, sinon découverte au sens absolu du mot, du moins imposée à ses contemporains et universellement répandue, mérite, écrit le professeur Elliot Smith, d'être mis au rang des Copernic, des Galilée, des Newton et des Harvey, parce qu'il a donné naissance à une vaste révolution de la pensée<sup>7</sup>. Si Darwin en effet n'a pas été le premier à exprimer la théorie de l'évolution, de lui en date le rayonnement. Grâce à lui elle est entrée dans le patrimoine des notions communes au point qu'on la trouve aujourd'hui au

(3) *Evolution in the Light of Modern Knowledge*. Blackie, 1925.

(4) Travaux de Mendel (1822-1884); recherches de de Vries commencées en 1886, publiées en 1901.

(5) *Charles Darwin and Samuel Butler, A Step towards Reconciliation*, par H. Festing-Jones; et *Darwin and Modern Science*, article du Professeur Bateson dans *The Cambridge Hist. of Engl. Literature*, 1909.

(6) 1884-1914.

(7) *Evolution in the Light of Modern Knowledge*, chap. on *Anthropology*; la même conclusion se dégage du discours présidentiel prononcé par Sir Arthur Keith à la réunion de l'Association Britannique pour l'Avancement des Sciences à Leeds, 1927. Pour lui la « révolution de la pensée provoquée par *l'Origine des Espèces* qui a commencé à se produire il y a soixante-sept ans poursuit depuis sans trêve son développement ».

cœur de systèmes philosophiques entièrement différents de celui avec lequel elle avait été d'abord associée; et l'éclipse subie par l'école des penseurs qui se réclamaient directement et aveuglément de lui n'est que partielle; ils ont exercé, dans le domaine de l'imagination comme dans celui de la recherche, une action qui demeure ineffaçable. Le roman animal, le roman anthropologique ou prophétique, le monde sauvage, la vie primitive, les phénomènes cosmiques, doivent en partie leur importance actuelle dans les lettres à ce qu'ils dévoilent, dans le profond panorama qui s'est ouvert derrière l'homme, quelques perspectives sur ses obscures origines ou son mystérieux devenir.

D'autre part, le plus grand ennemi du transformisme, le christianisme traditionnel, a dans une large mesure désarmé. Le déroulement des âges géologiques, le développement de la vie, l'antiquité de l'homme et son origine animale, en contradiction formelle avec le récit de la Genèse, avaient soulevé l'hostilité des églises et des sectes; les épisodes qui marquèrent la lutte entre croyants et hommes de science sont encore présents à plus d'une mémoire. Lord Balfour, dans son introduction à *Science, Religion and Reality* (1925), cite un livre publié il y a quelque cinquante ans par le Dr. Draper et intitulé : *The Conflict between Religion and Science*; selon « cet ouvrage pessimiste et catastrophique » qui connut de nombreuses éditions, « l'anéantissement de l'une par l'autre était inévitable et prochain ». Or un demi-siècle s'est écoulé, constate Lord Balfour, et « nous avons encore une religion; mieux : ses relations avec la science sont plus satisfaisantes à la fin de cette période qu'elles ne l'étaient au début. Et ce n'est certainement pas que la science soit restée stationnaire. »

H. G. Wells, dans un de ses tout derniers romans, apporte une constatation analogue : « la science avait jeté un défi à la tradition et au dogme », écrit-il dans *The World of William Clissold*, « et la lutte qui en résulta dans les esprits fut une lutte épique. Nous vivons maintenant dans l'ère des libertés qui ont été alors conquises pour nous. » <sup>8</sup>

Devant le fait de l'évolution biologique, sinon devant toutes les conséquences qu'on en a tirées, l'opposition théologique a, en grande partie, capitulé. L'Eglise large, rêve fragile de quelques libres croyants, vers 1860, si elle ne contient jamais le germe d'organisation et de cohérence nécessaire à l'existence matérielle et à la durée, sema au vent des consciences l'idée d'une conciliation possible et désirable entre la vérité nouvelle et la foi séculaire. Le grain a levé, s'il en faut croire certains faits caractéristiques, tels que l'accueil enthousiaste reçu par Herbert Spencer à un congrès ecclésiastique en 1879, et la moisson de livres, conférences, articles et sermons, écrits ou prononcés depuis les *Essais et Comptes-rendus* jusqu'à nos jours, par des ministres ou pasteurs de toutes dénominations, soucieux de tenir fermement les deux bouts de la chaîne, ainsi que le conseillait déjà Bossuet.

(<sup>8</sup>) Book I, chap. 5.



On a même reproché aux champions de la pensée religieuse d'avoir confisqué l'évolution au profit de la foi en la dénaturant. C'est là la thèse soutenue par Mortimer Cecil dans *Pseudo-Philosophy at the End of the XIXth Century*, paru en 1897. Et J. D. Beresford, dans *The Hampdenshire Wonder*, a tracé en 1911 le portrait satirique d'un vieux pasteur fêru en sa jeunesse d'une conciliation à tout prix entre la science et le dogme.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, en Grande-Bretagne du moins, la tolérance mutuelle, sinon la concorde absolue, règne dans la plupart des cas entre transformistes et gens d'église. Tous, parmi ceux-ci, ne vont pas aussi loin que J. V. Simpson, professeur à l'un des trois collèges théologiques de l'Eglise libre d'Ecosse, qui dans *Man and the Attainment of Immortality* (1923) décrit l'évolution comme le moyen par lequel se réalisent progressivement l'affranchissement de l'âme, son triomphe sur la matière, et sa survivance. Mais Shailer Matthews, doyen de l'école de théologie de Chicago, président de la fédération des églises chrétiennes en Amérique de 1912 à 1916, résumant les tendances religieuses modernes dans *The XXth Century in the Making* (1924) <sup>9</sup> donne pour un fait accompli en Angleterre « l'acceptation quasi universelle des méthodes scientifiques, historiques et critiques dans l'enseignement de la théologie ». W. Ralph Inge, doyen de St. Paul, tout en maintenant la nécessité d'un fondement intellectuel pour la foi et d'une unité intérieure pour la pensée, sans nier que, dans la lettre du moins et jusqu'à une nouvelle interprétation autorisée, les dogmes soient souvent en contradiction avec les idées et les découvertes modernes, déclare dans la conclusion de *Science, Religion and Reality* (1925) que le Darwinisme est moins directement opposé à la révélation que la cosmogonie. En ce XX<sup>e</sup> siècle, écrit-il ailleurs, ce ne sont plus la science et la religion qui sont en guerre; c'est la science et les forces irrationnelles qui tendent à la dégénérescence sociale et à la désintégration <sup>10</sup>. Le long conflit entre la science et la religion reposait sur un malentendu, lit-on encore dans *Science and Religion*, publié par le professeur A. Thomson en 1925; et il expose comment chacune doit se développer dans son domaine propre pour que le point de vue de l'évolution et celui du christianisme soient maintenus de concert <sup>11</sup>.

En dehors des milieux ecclésiastiques et scientifiques, le combat acharné qui s'est livré autour des premiers chapitres de la Genèse paraît s'éteindre dans l'indifférence. L'événement l'a prouvé, quelle qu'en fût l'issue, la foi pouvait y survivre; et la plupart de ceux qui se disent chrétiens se sont

(<sup>9</sup>) *These Eventful Years. The XXth Century in the Making*. The Encyclopedia Britannica Company Limited. 1924.

(<sup>10</sup>) *Outspoken Essays*, second series 1922. *The Dilemma of Civilisation*.

(<sup>11</sup>) *Science and Religion*, 1925. Voir aussi *Evolution in the Light of Modern Knowledge* (art. du chanoine Wilson); *Contemporary British Philosophy*, ed. by J. H. Muirhead, second series 1924-1926; *Aspects of Science*, par G. W. N. Sullivan, 1926; et *Gallio or The Tyranny of Science*, 1927, du même.

habitué à chercher ailleurs que dans les questions en litige l'élément vital de leur religion.

\* \* \*

• 2) Le déclin du naturalisme philosophique.

On eût pu croire que cet apaisement, qui s'indique dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et trouve de nombreuses expressions dans les trente années suivantes, serait favorable au rayonnement des doctrines ou théories philosophiques émanées de la science. Il n'en fut rien. Elles avaient perdu leur force de combat, leur raison d'être, leur allure dangereuse et révolutionnaire; elles restaient dépourvues de cet arôme secret de nouveauté qui est en soi-même une stimulation. L'accoutumance les avait émoussées. L'ère des concessions une fois établie, il sembla qu'aucune découverte, aucun système ne dût plus émouvoir les sensibilités au même degré. En outre, la conciliation réalisée privait le transformisme et l'évolution d'une partie de leur signification. Du moment qu'ils ne s'opposaient plus comme une nouvelle Révélation à celle de la Bible, ils perdaient tous leurs droits à constituer dans l'histoire une seconde Réforme, comme le voulait Huxley. Leur importance pour la conduite, la vie, la destinée humaine, s'en trouvait sensiblement réduite.

La religion n'avait pas fait seule les frais du rapprochement. Le naturalisme philosophique n'y a pas survécu.

Ce système d'affirmations et de négations sur l'univers, l'homme, leur origine et leur destinée, dérivé de la théorie transformiste et de l'idée évolutionniste, comportait, on s'en souvient, l'élimination totale et définitive du surnaturel; la croyance à la formation, au développement et à la dissolution du monde et de la vie sous l'action de causes mécaniques; l'identification de la réalité avec une substance ou une force extérieure à l'homme, définie comme la « matière » ou l'énergie; la suppression de toute action de l'esprit sur les choses et de toute liberté; la proclamation de l'empirisme rationnel comme seul moyen de connaissance, de l'associationisme comme pierre angulaire de la psychologie, et de l'utilitarisme comme règle de conduite.

Il serait peut-être difficile de trouver ces vues exprimées toutes, sans restriction ni atténuation, chez l'un quelconque des savants ou philosophes de l'époque, même en cherchant parmi ceux qui ont été le plus étroitement identifiés avec elles. Herbert Spencer, qui en fut le créateur et en demeure responsable aux yeux de la postérité, laissait aux aspirations spirituelles un refuge dans l'Inconnaissable; Huxley semble souvent admettre l'influence d'intuitions d'ordre esthétique ou pratique; et ainsi des autres. Mais ils ont tour à tour reconnu, exposé ou démontré l'une ou l'autre de ces opinions. Elles émanaient, comme conséquences naturelles ou extrêmes, d'une attitude résolument adoptée par eux. Elles étaient si frappantes, si directement opposées à l'instinct moyen, aux désirs spontanés, aux espoirs ou aux illu-

sions des hommes, que lorsque l'enivrement de la découverte fut tombé, elles apparurent à beaucoup comme les lettres de feu d'une condamnation sans appel. Elles se reflètent en mainte œuvre littéraire, maint récit fantastique ou imaginaire, en traits rapides et souvent satiriques; elles sont à l'arrière-plan du stoïcisme résigné, du grave optimisme de George Eliot, comme des libres interprétations et anticipations de Samuel Butler. Elles avaient toujours soulevé la protestation des idéalistes et des cœurs sensibles; et le pessimisme, chez Hardy comme chez Gissing, s'exprime par une révolte impuissante contre leur oppression.

Le long travail de critique et de réflexion qui devait conduire à y lire, non une révélation, mais un envoûtement, commença avec les toutes premières manifestations du Néo-Hegelianisme. Elles remontent à 1865, avec *The Secret of Hegel*, de G. H. Stirling; et bientôt la nouvelle doctrine eut pour interprètes les chefs les plus écoutés de la pensée philosophique en Grande-Bretagne. T. H. Green, professeur de philosophie morale à l'Université d'Oxford, dans sa fameuse *Introduction à l'étude de Hume*, en 1874, et dans ses *Essais*, en 1883, mit en lumière les postulats injustifiables qui se trouvaient dissimulés dans l'évolutionnisme Spencérien et le positivisme. John Caird, « principal » de l'Université de Glasgow, publia en 1880 une *Introduction à la philosophie de la religion*, originale quant à la manière mais Hegelienne quant au fond; son frère, professeur à l'Université de Glasgow, puis « Master » de Balliol College, fit paraître, outre un exposé du système Kantien, en 1877 et 1889, une monographie de Hegel en 1883. Bradley, plus jeune qu'eux, écrivain difficile et extrêmement brillant, dans ses *Principles of Logic*, en 1883, critique sans merci les procédés de l'empirisme; dans *Appearance and Reality*, en 1893, il célèbre l'avènement d'un nouvel idéalisme, inspiré du transcendentalisme allemand. La *Logique* de Hegel est commentée et traduite à Oxford par le professeur W. Wallace dès 1874. Sa *philosophie de l'art* paraît en anglais à New-York en 1879; et après 1890, les versions d'autres œuvres capitales se succèdent rapidement : *The History of Philosophy*, par Haldane et Simpson, en 1892; *Logic*, 1892 (second ed.), et *The Philosophy of mind*, 1894, par W. Wallace; *The Philosophy of Religion*, par Spiers et Sanderson, en 1885; *The Philosophy of Right*, par Dyde, en 1896, etc., etc.

*Mind*, qui avait été la forteresse de la psychologie scientifique, imprime une condamnation des formules promulguées par Spencer comme « purement verbales » dès 1880<sup>(12)</sup>, et recommande chaudement, en 1886, l'*Introduction à la philosophie des Beaux-Arts de Hegel* par B. Bosanquet, qui venait de paraître; l'article de Pater sur Winckelmann est cité comme preuve de ce que la critique d'art selon Hegel peut avoir de suggestif. Herbert Spencer vécut assez longtemps pour mesurer l'ampleur du revirement dont

(12) *On Mr. Spencer's Formula of Evolution*, par M. Guthrie. Jan. 1880.

ses théories étaient victimes; en 1902, il écrit au professeur Bain : « Je pense souvent à la révolte que doit vous inspirer le sort de *Mind*. Que cet organe, fondé et maintenu par vous pendant si longtemps, soit maintenant au service de l'idéalisme allemand, voilà ce qui est exaspérant... Oxford et Cambridge ont été prises d'assaut par ces sottises d'un autre âge... ». Et au professeur Masson : « Je suppose que l'Hegelianisme court les rues à Edimbourg comme à Oxford et à Cambridge; c'est là une de ces oscillations inévitables, qui entraînent toute l'opinion... Mais notre Hegelianisme ou Idéalisme allemand est en réalité le dernier refuge des soi-disant orthodoxes » <sup>13</sup>.

Le pragmatisme, formulé et répandu dans les toutes dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle, bien qu'il se réclame comme l'évolutionnisme Spencérien de l'empirisme, ne lui a pas été moins opposé. Les étapes de cette déchéance ont été célébrées par Lord Balfour en des ouvrages vivement discutés et largement répandus : *A Defence of Philosophic Doubt*, publié en 1879, où, dit Leslie Stephen, l'auteur a employé toute sa subtilité et sa sophistication à mettre au même niveau la théologie et la science, en dénonçant le « dogmatisme des savants » <sup>14</sup>; et *Foundations of Belief*, paru en 1894, où il attaque de front l'évolutionnisme matérialiste au nom du sens commun et de la tradition <sup>15</sup>. James Ward combat aussi l'attitude négative de la science à l'égard de la religion avec ses propres armes en 1896 et 1898, dans les *Gifford Lectures* — leçons solennelles qui donnent à la philosophie idéaliste l'occasion de se formuler annuellement en Grande-Bretagne, selon les vues les plus autorisées et les plus récentes. Elles furent publiées en 1899 en un volume intitulé *Naturalism and Agnosticism*, « le livre le plus important de l'année », lit-on dans le compte-rendu de *Mind*; la part de l'hypothèse, des admissions invérifiées et invérifiables dans l'établissement et la démonstration des principes admis et proclamés par la science récente, y est mise en lumière par une profusion d'exemples et de raisonnements; le système de Herbert Spencer y est l'objet d'une critique minutieuse et pénétrante <sup>16</sup>.

Car beaucoup plutôt que l'œuvre de Darwin, c'est la doctrine de Spencer qui est ainsi soumise à révision. L'attention critique fut éveillée à l'égard de celui-ci dans les milieux philosophiques, alors que pour le grand public il était encore à l'apogée de sa gloire; et graduellement ses vues cessèrent de trouver des défenseurs. L'autorité de sa parole le fit écouter jusqu'au bout, et ses ouvrages furent signalés, discutés avec respect et loués au fur et à mesure de leur apparition; mais il n'aura pas de continuateur, ainsi que le remarque avec mélancolie le poète et romancier R. Buchanan : « lui, lui seul survit » — écrit-il au tournant du siècle — « tenant bien haut la torche de la science,

(<sup>13</sup>) *Life and Letters of Herbert Spencer*, par D. Duncan, p. 457-458.

(<sup>14</sup>) Compte-rendu dans *Mind*. Av. 1880.

(<sup>15</sup>) Compte-rendu dans *Mind*, par F. Pollock, Juill. 1895. L'ouvrage est aussi exposé et commenté par A. Seth dans *Man's Place in the Cosmos and Other Essays*, 1898, parmi les plus dignes d'attention.

(<sup>16</sup>) *Naturalism and Agnosticism*. A. E. Taylor. Avr. 1900.

et en projetant les rayons jusque dans le sombre avenir. Lorsqu'à son tour il nous quittera, qui relèvera le flambeau de l'Optimiste et transmettra le message inspiré?... Le nouveau siècle est là, et toutes les anciennes croyances ont été rejetées. Personne n'a encore proposé rien d'acceptable pour les remplacer »<sup>17</sup>. Quand J. Mc Cabe publia en 1900 la traduction de l'ouvrage de H. Haeckel, le Thomas Huxley Allemand, sur l'« *Enigme de l'univers* », il justifia son entreprise en exposant que le point de vue scientifique n'avait plus en Angleterre de champion digne de le soutenir<sup>18</sup>.

Déploré par ceux qui étaient restés accordés à l'enthousiasme des récentes découvertes, célébré comme une délivrance par ceux qui avaient senti l'autorité croissante de la science comme une intolérable tyrannie, le changement est si marqué, si profond, que jusqu'à nos jours il est resté, pour les théoriciens du mouvement intellectuel contemporain, le trait dominant de notre époque<sup>19</sup>. Le *Times Literary Supplement*, après avoir résumé le dernier ouvrage de Lord Balfour sur le « *Théisme et la Pensée* » en Décembre 1923, conclut ainsi : « Lord Balfour claironne son défi aux portes d'un géant déjà décapité. En fait, le « naturalisme » décline depuis longtemps; il est impossible d'en faire aujourd'hui sans injustice le synonyme de l'attitude scientifique. Il est impossible de le regarder encore comme la protection légitime de la science contre la persécution théologique...; un des résultats les plus certains de la philosophie que Lord Balfour lui-même admet est d'avoir inscrit à l'entrée d'attrayants sentiers : impasse, en lettres si grosses que même l'explorateur le plus hardi s'arrête et se détourne. Il a contribué à ériger un de ces utiles écriteaux de plus ». Rien ne saurait mieux mesurer le chemin parcouru que certaines omissions. Dans l'ouvrage consacré par le Dr. Whitehead à la Science et au Monde moderne, dans lequel les rapports de la pensée scientifique et de la philosophie sont magistralement retracés du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours, le nom de Herbert Spencer n'est pas prononcé; son système n'est nulle part pris en considération, ni pour son intérêt propre, ni à cause de son influence quasi-universelle<sup>20</sup>. Et ce n'est pas là un exemple tout-à-fait isolé. L'histoire des idées a connu peu d'écroulements aussi complets et aussi soudains.

\* \* \*

(16) *Naturalism and Agnosticism*. A. E. Taylor. Avr. 1900.

(18) *The Riddle of the Universe* (préface).

(19) Voir *Science and Religion*, 1925, par G. A. Thomson; *The Domain of Natural Science*, par E. W. Hobson; *The Foundation of Modern Science*, 1925, par E. A. Burt; *Science, Religion and Reality*, 1925, éd. par J. Needman; *Science and Scientists in the XIXth Century*, 1925, par le Rév. R. Murray, etc.

(20) *Science and the Modern World*.

### 3) Les complexités nouvelles de la Science.

Plutôt que d'une défaite de la science, c'est d'un changement de front ou d'une abdication partielle qu'il faudrait parler; car si l'édifice philosophique construit sous l'impulsion des recherches et découvertes antérieures ou contemporaines s'est en grande partie effondré, la science n'a point suspendu son triomphal progrès, tout au contraire.

Le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle a pu être considéré comme une époque de stagnation, dénuée d'invention, d'élan, de hardiesse, selon les termes du Dr. Whitehead. Mais lui-même reconnaît que : « dans toutes les branches du savoir se produisait un avancement effectif, et même un avancement rapide, bien qu'il restât limité avec une certaine rigueur par les idées préalablement acceptées » <sup>21</sup>. En outre, peu après 1880, des expériences décisives préparaient le changement de perspectives qui devait illustrer le début du XX<sup>e</sup> siècle. Si bien qu'on peut à peine parler d'une interruption dans la marche de l'esprit humain vers la conquête de l'univers matériel et de ses lois <sup>22</sup>.

L'histoire naturelle avait fourni à la période précédente les notions les plus fécondes. D'autres branches de la connaissance la supplantent dans ce rôle; et l'accord n'est point fait sur celle à laquelle revient depuis la prééminence <sup>23</sup>. La psychologie, la sociologie ont à cet égard leurs champions; et leur développement n'a pas été sans affecter, on le verra, tout le mouvement littéraire contemporain; en un sens, on peut dire que le point de vue auquel elles invitent tout esprit réfléchi à se placer est caractéristique de notre époque; mais elles ont été greffées sur l'arbre de la science; elles appartiennent à ce genre hybride qu'on appelle : « sciences morales »; elles ouvrent à travers le monde concret des voies divergentes qui n'obéissent pas toujours aux lignes droites et claires de la pure raison.

Si l'on s'en tient aux connaissances expérimentales ou exactes, l'importance prise par la physiologie et les conceptions qui en sont dérivées est considérée par le Dr. Whitehead comme le fait capital de notre âge. Il appuie cette opinion sur la théorie cellulaire, établie dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, instrument de fructueuses investigations depuis; et sur la théorie microbienne de Pasteur, qui ouvrit aux imaginations les merveilles de l'infiniment petit comme, aux siècles précédents, la cosmologie leur avait dévoilé l'immensité de l'univers, et, cinquante ans plus tôt, la géologie de

(<sup>21</sup>) *Science and the Modern World*, chap. 6.

(<sup>22</sup>) Les expériences de Michelson sur lesquelles Einstein appuya d'abord sa théorie de la relativité, en 1881 et 87; les travaux de Hertz, qui devaient aboutir à la télégraphie sans fil de 1885 à 1889; les premières applications du vaccin contre la rage, de 1880 à 1888; les recherches sur la radio-activité poursuivies par Becquerel et M. et Mme Curie à partir de 1896.

(<sup>23</sup>) *Recent Developments in European Thought*, ed. par F. S. Marvin, 1920 : la psychologie est devenue la science caractéristique entre toutes. (Intro.). Voir aussi Merz : *A Hist. of European Thought*, vol. IV, chap. 12.



Lyell, l'antiquité de la terre. La découverte du vaccin contre la rage après 1880, la première inoculation en 1885, l'ouverture de l'Institut Pasteur en 1888, initièrent le grand public aux révélations du microscope; et ces événements ne créèrent guère moins de sensation à Londres qu'à Paris <sup>24</sup>. Dans son autobiographie, Sir H. Enfield Roscoe s'étend sur la réputation de Pasteur en Angleterre; il en note les étapes, malgré l'opposition des antivivisectionnistes : la visite du prince et de la princesse de Galles à l'Institut Pasteur en 1889; la conférence qui fut demandée au savant français par la « Royal Society » la même année; l'éloge fait de lui au dîner annuel de la même compagnie; l'album souvenir qui lui fut offert avec les signatures de ses admirateurs britanniques, dont un grand nombre des membres du Parlement, et Mr. Gladstone, en 1890; les leçons, les articles dont il fut l'objet; et la fondation de l'Institut bactériologique de Chelsea, en 1892 <sup>25</sup>. Le sujet avait assez frappé les imaginations pour pénétrer dans les milieux mondains; et les personnages de l'*Oeillet Vert*, cette satire de l'esthétisme, plaisaient élégamment sur l'intérêt que présentent les mœurs des microbes <sup>26</sup>. D'autre part toute l'esthétique de Vernon Lee est fondée sur la psycho-physiologie, qu'elle a étudiée chez les auteurs et dans les laboratoires allemands. C'est là ce qu'elle appelle la « psychologie nouvelle », qui révolutionnera toute notre conception de la vie et des valeurs morales.

D'autres font valoir les droits de la physique générale à occuper le premier plan dans le panorama des connaissances humaines, en invoquant de saisissants résultats : la découverte des ondes hertziennes et celle du radium; la théorie de la constitution de la matière, à laquelle ont collaboré l'électromagnétisme, la thermo-dynamique, la spectroscopie, l'analyse chimique et enfin la radiologie. Entrevue dès 1871 <sup>27</sup>, la conception électrique de l'atome est amplement exposée dans l'ouvrage de H. E. Roscoe en collaboration avec A. Harden en 1896 <sup>28</sup>; elle est définitivement établie en 1903 et dans les années suivantes par les travaux de Sir E. Rutherford. La théorie de la relativité, et celle des quanta, au début du XX<sup>e</sup> siècle, devaient consommer une véritable révolution dans les principes fondamentaux sur lesquels physiciens et chimistes avaient jusque-là basé leurs travaux.

Ces résultats, par leur ampleur et les conséquences illimitées qui en découlent, ne le cèdent à aucune découverte antérieure. Et ils n'ont pas manqué, auprès du grand public, d'éloquents interprètes. Lord Kelvin, Clerk Maxwell, les professeurs P. G. Tait et H. E. Roscoe, pour ne citer qu'eux, par la parole et par la plume, du haut de leurs chaires ou dans leurs labora-

(<sup>24</sup>) Voir R. H. Gretton. *A Modern History of the British People*, 1880-1898, 1913, sections 8 et 19.

(<sup>25</sup>) *The Life and Experiences of Sir Henry Enfield Roscoe*, by himself, 1906.

(<sup>26</sup>) *The Green Carnation*, Robert Hichens, 1894.

(<sup>27</sup>) Par Helmholtz dans sa « Conférence Faraday » devant la *Chemical Society*.

(<sup>28</sup>) *A New View of Dalton's Atomic Theory*.

toires, au cours de fréquents congrès, par leurs conférences publiques, leurs manuels, leurs articles, s'ils ont échappé au sinistre renom d'un T. Huxley parmi les âmes prévenues ou timides, s'ils n'ont pas eu comme lui la bonne fortune de compter au nombre de leurs adversaires des évêques ou des premiers ministres, n'ont guère moins fait pour répandre les lumières de la science <sup>29</sup>.

Cependant, les applications du savoir à la vie pratique ont sans cesse gagné en ingéniosité et en puissance. Il serait oiseux d'insister sur les merveilles accomplies, dans l'ère de la sérothérapie, de la télégraphie et de la téléphonie sans fil, de la télévision, de l'aviation, et de toutes ces inventions enfin qui ont réalisé la domestication de la foudre et fait de la machine une toute-puissante esclave.

De tels miracles ne peuvent s'accomplir sans que la manière de vivre, de penser, de sentir des contemporains n'en soit modifiée en quelque manière. Aussi le Dr. Whitehead s'est-il appliqué récemment à définir, selon l'expression qu'il a choisie : le climat intellectuel du XIX<sup>e</sup> siècle — c'est-à-dire les notions générales qui, partout éparses, irrésistiblement soutiennent, limitent, orientent la pensée individuelle. Il distingue quatre grands principes anti-thétiques sinon contradictoires : d'une part la continuité, impliquée par la théorie de l'éther et des ondes magnétiques; et la discontinuité, que remettent en honneur l'atomisme et la théorie des quanta; de l'autre la conservation de l'énergie, acceptée par la physique et la chimie après 1842, remise en question au sujet de la radio-activité; et l'évolution qui, en devenant organique et créatrice, s'est identifiée de plus en plus avec la croyance au développement réel de l'univers et au progrès <sup>30</sup>. Si éloignées que ces idées puissent paraître de la vie concrète et de l'action telles qu'elles se reflètent

---

(<sup>29</sup>) Lord Kelvin, d'abord W. Thomson (1824-1907) fut pendant 53 ans prof. de Physique à Glasgow et forma d'innombrables élèves; il publia plus de 300 articles sur les questions de physique les plus diverses. En 1890, il est élu Prés. de la Royal Society; en 1892, il devient pair du royaume; en 1902, son jubilé est solennellement célébré parmi des représentants de toutes les nationalités. Ses conférences ont été réunies en 3 vol. : *Popular Lectures and Addresses*, publiés en 1894; ce sont des exposés d'une admirable clarté, d'une irréprochable précision technique; les généralisations philosophiques toutefois en sont à peu près absentes; théologie, religion, vérité ne figurent pas à l'index. On dirait qu'après tant de victoires, la science renonce à toute annexion. Clerk Maxwell est l'auteur d'un manuel publié en 1879 par la *Society for Promoting Christian Knowledge* : *Matter and Motion*. P. G. Tait (1831-1901), prof. de physique à Edinbourg de 1860 à 1901, publie en collaboration avec W. Thomson un manuel de physique resté fameux. En 1896, il fait paraître un autre ouvrage destiné au grand public : *Recent Advances in Physical Sciences*; et, anonymement, en collaboration avec Balfour Stewart, *The Unseen Universe or Philosophical Speculations on a Future State*, et *Paradoxical Philosophy*. Cette fois il vise à exprimer les transformations opérées par la science dans la conception de la vie; mais il adopte un ton dégagé, plaisant, à demi sceptique qui aurait autant surpris les détracteurs que les admirateurs de Darwin. H. E. Roscoe, prof. de chimie à Manchester, membre du Parlement de 1885 à 1895, a publié plusieurs livres de vulgarisation importants, et une autobiographie (1906). On y trouve le même point de vue restreint et spécialisé que chez Lord Kelvin.

(<sup>30</sup>) O. c. Chap. 1 (*The Climate of Opinion*) et 6.



au miroir de l'art et donnent au roman sa substance, on verra au cours de ce volume et du suivant que leur existence distincte, leur prédominance ou leur effacement ne sont point sans effet sur la production littéraire. Le problème de la continuité ou de la discontinuité, en tant qu'il s'applique à la psychologie, intéresse l'interprétation des caractères, la transcription des images mentales, des idées et des sentiments. La persistance d'une quantité fixe d'énergie à travers tout changement conduit aisément au déterminisme et au fatalisme. Une évolution qui serait créatrice, sans dissiper les brumes de l'avenir, y laisse paraître les visions — mirage ou révélation — de l'espoir et de la foi.

En fait, le réveil de l'énergie et de l'optimisme qui s'est manifesté dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui est sensible chez les écrivains les plus divers — un Kipling, un Chesterton, un Wells — s'il coïncide souvent avec une philosophie anti-intellectualiste, n'en a pas moins trouvé dans la science un encouragement, et des thèmes suggestifs. Pour la pensée de H. G. Wells en particulier, les découvertes et les théories récentes n'ont pas cessé d'être un ferment puissant. Quelques auteurs de second ordre s'en inspirent plus directement encore; tel C. H. Hinton qui publia en 1885 deux volumes de récits fantastiques intitulés : « *Contes scientifiques* »<sup>31</sup>, dans lesquels le merveilleux — très analogue en ses effets à celui de ma mère l'oie — est savamment expliqué par les lois d'un univers à quatre dimensions. Cette tentative, sans atteindre le grand public, eut un succès d'estime; *Mind* consacra un compte-rendu élogieux à « ces spéculations suggestives, joliment écrites ».

Le contact n'a donc pas été rompu; mais il est loin de s'établir aussi largement qu'auparavant; le goût, la mode littéraire, la conception générale de l'art y restent étrangers ou hostiles.

Des obstacles nouveaux se dressent en effet entre la science et les profanes, propres à rebuter les esprits les plus hardis, les plus affamés de vérité. Le spectacle qu'offre le savoir organisé, a-t-on dit, ressemble à un de ces tableaux à transformation dont les traits se fondent pour faire place à une autre image quand le spectateur se déplace : les traits anciens s'effacent, et ceux qui doivent les remplacer ne se distinguent pas encore clairement. Les frontières traditionnelles entre les divers ordres de recherche s'abaissent : mouvement, lumière, chaleur, magnétisme, électricité apparaissent de plus en plus comme convertibles. Toutes les branches de la mécanique, de la physique, de la chimie, semblent relever des mêmes lois. La nature se révèle infiniment plus complexe qu'on ne le pensait; on ne peut espérer la pénétrer que par une vue, non plus partielle et discontinue, mais « synoptique » des choses, déclare J. F. Merz; la spécialisation avait, à la fin du XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, assuré à la recherche scientifique des progrès immenses;

(<sup>31</sup>) *Scientific Romances*.

ceux qu'elle accomplira dorénavant ne pourront résulter que de l'étude conjugée des divers aspects que présente une multiple réalité <sup>32</sup>.

Par ailleurs, l'atome, jadis fondement irréductible du monde tangible, brisé en ses particules, devient un minuscule univers; il se réduit en une poussière d'ions et d'électrons animés d'une rotation dont la vitesse formidable crée le sentiment de la continuité, de la résistance et de la solidité. Le profane est amené à se demander si c'est bien là le terme ultime de la décomposition subie par la matière en ses éléments; il semble qu'il n'y ait plus de limites nécessaires à l'analyse; car la divisibilité à l'infini n'est pas moins troublante pour l'esprit que l'interpénétration totale.

En outre le rôle des mathématiques dans les diverses branches de la physique et de la chimie, et dans la plupart des sciences expérimentales, s'étend sans cesse. C'est sur leurs méthodes que se règle de plus en plus la démonstration à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>; toute loi aspire à la précision de leurs formules; leurs équations sont le langage universel des savants. Or, il faut pour l'entendre une initiation qui nuit à sa diffusion.

Enfin et surtout, les figures dont se sert la science pour expliquer le monde sont si éloignées de tout ce qui constitue l'expérience ordinaire qu'un rapport s'établit malaisément entre celles-ci et celle-là. Lorsque le transformisme donna à l'homme le singe pour ancêtre, le désaccord entre cette descendance et l'origine, la destinée divines que lui attribuaient la religion et la tradition parut flagrant; et l'émoi soulevé se refléchit tout naturellement dans la littérature de l'époque. Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les théories sur la matière, les astres ou les phénomènes organiques n'évoquent plus d'images aussi simples et sensationnelles, n'ont plus de traduction concrète aussi révolutionnaire, et l'opinion ne leur attache plus la même importance. Nul n'a mieux exprimé ce contraste que H. G. Wells un peu plus tard : « Jadis — écrit-il dans *l'Univers de William Clissold* — tout le monde pensait aux atomes comme à des choses tangibles, à l'espace comme à un cadre à trois dimensions, aussi rectangulaire qu'un châssis de fenêtre. L'éther, cet éther aujourd'hui évanoui, nous enveloppait comme un vêtement; et le temps, comme une étoile, demeurait à l'écart... j'ai vu les sciences physiques se soumettre à une discipline rigoureuse et porter leurs sondages toujours plus loin, non seulement d'un entendement moyen, mais des sentiments humains ordinaires. L'analyse de la matière, pendant le dernier quart de siècle, a atteint un point où elle a cessé d'être une merveille en aucune acception humaine du terme. Elle est incompréhensible. Chacune de ses affirmations est un paradoxe; chacune de ses formules un outrage au sens commun. On

(<sup>32</sup>) *History of European Thought in the XIXth Century*, vol. IV, chap. 10. Voir aussi l'art. de H. E. Armstrong dans *l'Encyclopædia Britannica* (12<sup>e</sup> ed., 1922) : « Nos progrès sont dus à des recherches entreprises aux frontières de la physique et de la chimie, et à des enquêtes qui débordent largement de l'une sur l'autre. »

en demeure déconcerté comme devant les hiéroglyphes de quelque gribouilleur dément » <sup>33</sup>.

\* \* \*

#### 4) L'évolution de la notion de vérité.

Ces lois devenues si impénétrables au commun des mortels perdent d'ailleurs une partie de leur autorité. Il est difficile d'établir par les faits et les dates un changement aussi général et aussi subtil que celui de la notion de vérité depuis une quarantaine d'années ou davantage. La génération de Darwin et de Spencer savait que l'esprit est faillible, et pouvait mettre en doute, ou souffrir qu'on récusât, tel ou tel résultat laborieusement acquis; mais elle croyait à l'existence d'une réalité immuable, éternelle, extérieure à la pensée, indépendante d'elle et que le témoignage des sens, les règles de l'induction et de la déduction permettaient seuls d'atteindre. L'évidence était son signe, la certitude, son don d'avènement. Si proche du fanatisme était cette conviction que T. Huxley écrivait : « je crois qu'il y a une forme de connaissance, et qu'il n'y en a qu'une seule » <sup>34</sup>. Un personnage dans *l'Univers de William Clissold* incarne cette attitude; et, en soulignant les traits qui le différencient des savants actuels, H. G. Wells permet de mesurer le chemin parcouru : « Sir Rupert York, écrit-il, n'a aucun doute sur la réalité de notre univers, du temps et de l'espace; il refuse de se tourmenter l'esprit en spéculant sur sa propre identité, ou de considérer tout système en dehors de l'univers de la science. Il néglige même les plus récentes analyses de la physique moderne et ne les regarde pas sans impatience... De très bonne heure et sans réserves, il avait décidé de se consacrer à l'histoire naturelle; tout favorisait cette résolution : le professeur Huxley venait souvent chez ses parents, et Charles Darwin lui avait caressé la tête quand il était enfant... On ne lui a jamais connu d'aspiration religieuse en dehors de son culte dévoué et absolu pour ce qu'il appelait « la vérité »... » <sup>35</sup>.

Le néo-Hegelianisme porta un premier coup aux convictions ainsi embrassées en opposant, comme moyen de connaissance, l'intuition transcendente aux sens et au raisonnement. Le pragmatisme, tout en se réclamant de l'empirisme, alla beaucoup plus loin encore. Il se fonde d'ailleurs sur la « faillite » qui atteint les anciennes « révélations » de la science. La multiplicité des théories et des hypothèses récentes, écrit William James — résumant en 1904 un enseignement donné par la plume et par la parole depuis 1878 <sup>36</sup> — a fait sentir que l'idée, la formule la plus vraie peuvent être

(<sup>33</sup>) *The World of William Clissold*, 1926, livre I, section 8.

(<sup>34</sup>) Cité vol. I. *L'influence de la Science*, p. 37.

(<sup>35</sup>) Livre I, section 5.

(<sup>36</sup>) Voir *Le Pragmatisme américain et anglais*, par E. Leroux, 1922, chap. 2.

uniquement une invention humaine, et non une transcription littérale de la réalité. On entend parler de loi scientifique comme d'une sorte de « langage sténographique conceptuel », vrai dans la mesure où il est utile et pas davantage. Notre esprit a appris à accepter « le symbole au lieu de la reproduction, l'approximation au lieu de la vérité exacte, la plasticité au lieu de l'inflexible rigueur »<sup>37</sup>. S'inspirant de ces faits et de ces tendances, il mit en cause la notion même de la vérité, de sa nature, sa valeur et ses droits en des articles vigoureux et persuasifs : *On the Function of Cognition* (1885) et *The Psychology of Belief* (1889), dans *Mind*; *The Will to Believe* (1897), une des pièces maîtresses de son œuvre, contient des articles publiés de 1879 à 1896. Dans l'immense complexité du réel, il ne vit plus, en l'édifice de la science, que des lignes tracées plus ou moins arbitrairement par l'homme pour satisfaire à des besoins d'ordre spéculatif ou pratique. Le vrai ne se distingue du faux pour lui qu'en ce qu'il nous permet de prévoir avec exactitude; « ce n'est pas autre chose, dit-il, que ce que nous trouvons avantageux dans l'ordre de nos actions »<sup>38</sup>. Le philosophe Frederic Schiller, professeur à Oxford et fondateur de l'« Humanisme », renchérit encore sur cette doctrine. Dans *The Riddle of the Sphinx* (1893) et *Personal Idealism* (1903), vengeant l'esprit de la passivité qu'on lui avait attribuée si longtemps, il fit des principes mathématiques eux-mêmes une libre création de la pensée.

Pragmatisme et humanisme font appel au consentement de tous; ils se flattent d'échapper à l'orgueilleuse obscurité qui souvent interdit au vulgaire l'accès de la philosophie. Grâce à l'inspiration libre, vive, familière, au talent d'écrivains et de polémistes que montrèrent leurs représentants, ils créèrent scandale d'abord, sensation ensuite, et furent promptement populaires. Il n'est pas trop aventureux de dire, d'ailleurs, que ces doctrines répondaient au vœu secret des âmes; le déclin du naturalisme, la nouvelle orientation de la pensée scientifique qu'elles ont accentués sont les premiers symptômes d'un de ces mouvements profonds de l'esprit en quête de rafraîchissement et de nouveauté qui se produisent périodiquement — impulsion diffuse qui se révèle aussi à la faveur que rencontrent certains systèmes étrangers antérieurs ou contemporains : tel le volontarisme de Schopenhauer, qui fut l'objet de nombreuses publications entre 1875 et 1890, et qu'une version anglaise répandit dans les milieux cultivés à partir de 1881, tandis que le drame Wagnérien y intéressait le grand public<sup>39</sup>.

Les théories de Nietzsche, qui s'y rattachèrent d'abord, ne furent bien connues que beaucoup plus tard, puisque ses œuvres ne furent traduites d'ensemble qu'à partir de 1909<sup>40</sup>; mais des versions partielles avaient paru antérieurement : *The Case of Wagner*, *The Twilight of the Idols*, *The Anti-*

(37) *Humanism and Truth*, *Mind*, Oct. 1904.

(38) *L'Idée de Vérité*, préface, 1909.

(39) Voir vol. I. *L'Influence de la Science*, p. 256-257 et 259.

(40) *First Complete and Authorized Translation*, ed. par D. O. Levy.

*christ* en 1896; *Thus Spake Zarathustra* en 1896 et 1899; *A Genealogy of Morals* en 1899; *Beyond Good and Evil* en 1901. Brandès attira sur lui l'attention européenne en 1889; il fut l'objet d'une étude dans l'*Athenæum* en 1893, et d'articles par Havelock Ellis, dans le *Savoy* en 1896, et dans *Affirmations* en 1898. Certains esprits d'avant-garde s'intéressent à lui dans les dix dernières années du siècle; Samuel Butler, Lucas Malet, G. B. Shaw, George Moore sont ses disciples avant la lettre <sup>41</sup>; et John Davidson le combat avec des armes qu'il lui a, au préalable, empruntées <sup>42</sup>.

Quant aux travaux de Boutroux, sur la contingence des lois naturelles, et à l'intuitionnisme de Bergson, ils atteignent le grand public en Angleterre plus tard encore; répandus en France vingt ans auparavant ou davantage, ils ne furent traduits qu'après 1910. Toutes ces voix sur les deux rives de l'océan, et par delà les frontières, s'accordaient pour célébrer la déchéance de l'intelligence comme faculté unique ou suprême de la connaissance. Ce mouvement a d'ailleurs revêtu des formes si diverses qu'on le désigne souvent par son caractère négatif, en l'appelant, l'anti-intellectualisme.

La théorie de la vérité ainsi dégagée a été depuis pleinement acceptée par la science, qui l'avait en partie suggérée. Définitions et principes sont couramment aujourd'hui regardés comme de simples conventions — commodés, mais temporaires. Le rôle de l'hypothèse et de l'intuition dans l'expérimentation et la découverte est mis en lumière. Si le déterminisme reste à la base de toute recherche, la science admet la contingence dans l'univers, ne fût-ce qu'à titre de possibilité; elle ne prétend plus à l'absolu. Telle est du moins l'attitude adoptée par les savants que cite Fouillée dans *La pensée et les nouvelles écoles anti-intellectualistes* (1911); telle est celle que représente Henri Poincaré en des ouvrages qui ont une célébrité internationale; en Grande-Bretagne, elle a été adoptée par J. W. N. Sullivan et bien d'autres; A. S. Eddington, définissant le *Domaine de la Science Physique*, insiste sur son isolement d'avec l'expérience sensible : elle ne connaît que des « symboles », dit-il, qui forment un système entièrement indépendant; et c'est l'esprit humain qui « sous sa propre responsabilité, attribue à la connaissance sa « valeur spirituelle » ou sa réalité, comme ses conséquences morales et esthétiques <sup>43</sup>.

Ces vues n'ont pas été sans doute assimilées ni acceptées par tous; d'autres théories — le néo-réalisme, et le réalisme critique — les ont mises en question ou battues en brèche depuis quinze ou vingt ans. Mais vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et au début du XX<sup>e</sup>, elles avaient affaibli les titres suprêmes

(<sup>41</sup>) Voir G. M. Kennedy : *English Literature, 1880-1905*, p. 162-63; et préf. des *Confessions of a Young Man*, par G. Moore.

(<sup>42</sup>) V. Kennedy, o. c., p. 162-163.

(<sup>43</sup>) *Science, Religion and Reality*, ed. by Needham, 1925. Voir aussi : *Aspects of Science*, second series 1926 par J. W. N. Sullivan; *Reality : A New Correlation of Science and Religion*, 1926, par B. H. Streeter; *The Anatomy of Science*, 1927, par G. N. Lewis.

et incontestés qu'on reconnaissait auparavant, explicitement ou implicitement, à la vérité scientifique. Cette vérité ne commande plus alors l'adhésion totale des esprits. Elle a gardé, il est vrai, et elle aura toujours des fervents; mais elle les trouve en quelques intellectuels enthousiastes qui ne désirent rien au delà de ses joies abstraites et pures. Il n'est plus sous-entendu qu'elle doit résoudre catégoriquement toutes les énigmes de l'univers; ni qu'un culte exclusif, exceptionnel lui soit dû. Le vent du scepticisme a soufflé sur cette foi comme sur les autres. Auprès des certitudes empiriques ou rationnelles d'autres valeurs ont été dégagées et mises au premier plan, qui parfois portent le même nom : vérités du cœur — vérités intuitives, morales ou esthétiques.

On ne mesurerait toute la portée de ce changement qu'en étudiant les doctrines positives des écoles philosophiques qui se sont succédé depuis 1880, les sentiments qu'elles ont nourris, l'inspiration qu'elles ont apportée et qui s'est cristallisée autour d'elles. Une seule de ses conséquences nous intéresse actuellement : le culte de la vérité s'était étendu au-delà du domaine de la science, et avait envahi celui de l'art; peintres, sculpteurs, écrivains, poètes et romanciers avaient voulu « faire vrai » — rendre la nature et la vie telles qu'elles apparaissaient à des yeux non prévenus; ils avaient trouvé là leur force et leur idéal; l'exemple de Zola et de ses disciples en France avait donné au réalisme en Grande-Bretagne plus de cohérence et d'audace que jamais auparavant. Un peu après 1880, et alors que l'influence du « Naturalisme » français commençait seulement à se propager, une réaction déjà se dessine. L'art refuse de s'asservir plus longtemps à la réalité; il répudie la vraisemblance et l'authenticité; il proclame ses droits, incomparables, primordiaux et sacrés.

\* \* \*

##### 5) Les Relations de l'Esthétisme avec l'histoire des idées.

Si l'art dénonce la science qui l'avait trop longtemps tenu en tutelle, il ne rompt point ses attaches avec l'histoire de la pensée. Héritier d'anciennes tendances opposées et complémentaires, jusque dans sa rébellion contre la raison, il demeure pétri de conscience et de réflexion. Il ne contredit pas le mouvement intellectuel dans son ensemble; il est au contraire en harmonie avec lui; son affranchissement correspond à une abdication de la science qui renonce explicitement à une universalité et à un dogmatisme qu'elle avait parfois assumés, et qu'on lui avait plus souvent attribués, en même temps qu'à l'espoir de pénétrer l'essence même de la réalité. Résumant en sa langue hardie et précise les « Préoccupations métaphysiques des physiciens modernes », Julien Benda montre le savant abandonnant la pos-



session de la nature à l'artiste, au poète, à l'amant : « qu'elle s'éveille aux bras d'un autre plus heureux que moi, dit-il... » <sup>44</sup>.

L'esthétisme s'est trouvé prêt à tenir le rôle de prince charmant qui s'offrait à lui; et le développement récent de la psychologie n'a pas été sans favoriser ses exubérantes ambitions.

Le nouvel idéalisme faisait de la vie mentale et affective ou volontaire, le type de toute réalité; le pragmatisme, l'humanisme proclamaient la priorité de l'expérience intérieure et parfois son autonomie, sa causalité effective, sa puissance de développement et de création. La conscience de soi sous leur empire est, plus que jamais, étudiée dans toutes ses formes, les plus objectives ou générales et les plus individuelles; dans son développement historique, son devenir et ses manifestations actuelles, mystiques ou rationnelles, normales ou pathologiques; dans son fondement physiologique et ses rapports avec le subconscient. On cherche à la pénétrer par l'observation, l'expérimentation, l'introspection, avec une abondance de moyens, une intensité d'effort qui n'avaient encore pas été atteintes. La psychologie inspire une infinité de spéculations, de recherches, de publications diverses; elle a ses écoles et ses spécialistes qui peuvent se rattacher à tel ou tel système métaphysique, mais dont les travaux dans leur masse gardent une valeur et une influence propres, indépendantes de ces systèmes. Diffuse dans les esprits, elle a suscité, elle enfle sans cesse cette vaste révolution dans le jugement moral et esthétique, dans l'appréciation de la vie, l'univers, les lois, les mœurs, les mérites et les droits du passé, les possibilités du futur, qui semble élargir hors de toute proportion l'intervalle entre les deux ou trois dernières générations.

Sans doute, dans l'étude de l'esprit humain, les méthodes rigoureuses de la science ont continué à s'exercer, et ont annexé de nouvelles provinces; la mesure des excitations et des réactions, l'expérimentation, les recherches comparatives, l'emploi des statistiques et des « tests » ont même si brillamment réussi en psycho-physiologie et en psychologie que leur valeur comme voies d'approche et moyens d'investigation est demeurée incontestée au cœur de la bataille entre idéalistes de toutes dénominations et « matérialistes ». Mais autour de ces résultats, bornés à certains aspects de la vie mentale, un champ immense reste ouvert à l'observation personnelle, aux libres curiosités, aux théories les plus variées et parfois les plus hasardeuses : le royaume de l'individuel et de toutes les croissances intérieures qui, en chacun et en tous, à chaque instant et en toute occasion, bourgeonnent et fleurissent, recouvrant, envahissant les cadres dressés pour les contenir. Or c'est dans cette jungle que l'écrivain — penseur, poète ou romancier — a libre carrière; c'est là qu'il peut, en s'inspirant des études qui l'ont devancé ou en se fiant à sa propre perspicacité, voire même à son aventureuse fantaisie, par

(<sup>44</sup>) Introduction de J. Benda à *Les Préoccupations métaphysiques des Physiciens modernes*, par G. Sorel. (Cahiers de la Quinzaine N° 16, 8<sup>e</sup> série).

un effort de visualisation ou de divination, remplir un rôle parallèle à celui du psychologue en contribuant à figurer, rendre sensible et interpréter les jeux de la conscience. Rien ne saurait être aussi propice à son activité propre. Rien ne saurait l'encourager davantage à tenter, dans le domaine du sentiment, de l'imagination et du rêve qui est le sien, les expériences les plus délicates et les plus hardies. On a souvent signalé le rôle que jouent la curiosité psychologique et l'analyse de soi dans les œuvres « décadentes »; R. B. Perry, étudiant en philosophe *Le Conflit actuel des formes de l'idéal*, n'hésite pas à y rattacher le néo-romantisme et l'esthétisme qui ont fleuri au déclin du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>45</sup>.

L'assouplissement du rationalisme et de l'empirisme dans le domaine de la science, leur discrédit relatif dans celui de la métaphysique, et l'émancipation de l'art, sont les aspects divers d'un même courant de la vie morale; ils sont presque simultanés; il faudrait entrer dans un inextricable labyrinthe de menus faits — pressentiments, anticipations, manifestations claires ou obscures — pour établir l'antériorité absolue de l'un d'entre eux par rapport aux autres; la tâche serait impossible, tant il est vrai qu'ils ne dépendent pas strictement les uns des autres; mais leur convergence en elle-même n'est pas sans importance. Ils se sont souvent renforcés mutuellement. A cet égard, toutefois, une prédominance naturelle, une sorte de privilège appartient aux formes explicites de la pensée, aux idées. Même alors qu'elles se font jour tardivement, en rendant conscientes des tendances jusque-là instinctives, en leur donnant un fondement, une justification, elles influent sur tout leur cours ultérieur. C'est ainsi que le pragmatisme, qui s'appuie sur le caractère conventionnel des lois scientifiques a contribué à le répandre et à l'accroître. De même, Walter Pater et Oscar Wilde, s'ils n'avaient pas eu connaissance de l'intuitionnisme néo-Hegélien ou du déclin du naturalisme philosophique, n'en auraient sans doute pas moins été apôtres de l'art; mais les mêmes problèmes ne se seraient pas posés à eux, leur accent eût été différent, leur message aurait en moins de précision et d'assurance. A leur tour, ils agirent sur une jeunesse inquiète et turbulente, qui encouragea leurs tentatives et leurs audaces par le succès qu'elle leur fit, et qui se fût formée sans eux, mais qui trouva dans leurs écrits la consécration de ses aspirations morales et artistiques.

Les rapports de la pensée avec l'esthétisme restent d'ailleurs très généraux. Le culte conscient de la beauté intéresse avant tout la forme de la production littéraire, c'est-à-dire ce qu'elle a d'intrinsèque et qui justement échappe à l'emprise d'idées ou d'intentions étrangères à ses fins propres; c'est en quelque sorte de l'extérieur, et par l'impulsion qu'ils ont ajoutée à son élan naturel, que l'anti-intellectualisme, la philosophie et la psychologie récentes ont pu agir sur lui. Leur influence néanmoins n'est pas négli-

(45) *The Present Conflict of Ideals* (1918).



geable. En outre, l'esthétique a sa place dans tous les systèmes philosophiques, comme dans les préoccupations de beaucoup parmi les écrivains qui nous retiendront; c'est là un point de jonction entre l'histoire des idées et celle de l'art qui a pris, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plus d'importance que jamais; quelle que soit la distance qui sépare la théorie abstraite de la beauté et sa réalisation, poètes et romanciers, en cherchant à préciser leur but et leur méthode, se sont parfois inspirés des métaphysiciens.

Ces relations sont d'une extrême diversité. En tant que manifestation collective et diffuse, l'esthétisme est un mouvement confus. Logiquement, il se rattache à l'intuitionnisme en philosophie; chronologiquement, son épanouissement est postérieur à la formation du néo-Hegelianisme; en fait, plusieurs parmi ses représentants ont connu, étudié le nouvel idéalisme; d'autres, plus nombreux, en ont exprimé indépendamment et comme découvert en eux-mêmes les tendances. Mais il n'y eut jamais à cet égard unanimité. L'intellectualisme, voire le naturalisme philosophique sont si peu rejetés par eux en bloc et par principe qu'il y eut un esthétisme évolutionniste, inspiré de Spencer et de ses disciples; et pour être resté d'importance secondaire, ce mouvement n'en a pas moins eu des expressions dignes d'être relevées, parmi lesquelles il faut inclure l'œuvre d'un maître écrivain : Lafcadio Hearn.

En outre, si la science et les savants sont librement critiqués et librement raillés par la jeune école, il subsiste chez ses chefs ou ses plus fervents adeptes certains éléments contradictoires, hérités directement ou indirectement du « matérialisme scientifique » et des conflits qui venaient de s'élever autour de lui; ces éléments sont assez marqués pour fournir à la physionomie de l'esthétisme des traits essentiels. Les négations de la philosophie scientifique entre 1860 et 1880 se sont fortement implantées chez beaucoup; elles survécurent à ses doctrines lorsque les polémiques soulevées par l'idéalisme renaissant eurent répandu dans l'opinion moyenne une sorte d'incertitude, de détachement ou de scepticisme à son égard; un George Moore, un Oscar Wilde en sont imprégnés; Walter Pater y a trouvé le sentiment poignant de la vanité qu'est toute aspiration métaphysique; le nihilisme moral qui caractérise la dernière décade du siècle en découle dans une mesure appréciable, ainsi que le pessimisme qui souvent s'allie alors à la recherche de la beauté.

De là une sorte d'angoisse intérieure et de trouble; une perversité déliée, réelle ou imaginaire, et des modulations discordantes qui forment l'essentiel de ce qu'on appelle « décadence », et donnent à chaque personnalité un accent complexe, difficile à définir. Avant de le tenter, il faut encore pouvoir tenir compte de la tradition littéraire que recueille l'esthétisme, et qui y ajoute souvent comme une résonance ou un écho du passé. En tant qu'il est l'expression de sentiments humains permanents, il a eu des antécédents auxquels il faut le rattacher d'abord, pour pouvoir l'en distinguer ensuite.

## 6) La formation littéraire de l'esthétisme.

L'esthétisme, dans le sens où il veut dire le culte de la beauté, est en quelque mesure la religion naturelle de tout artiste. Il était contenu en puissance dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle dans le Romantisme. Aussi bien ses chefs ne l'ont pas ignoré. Ce n'est pas sans motif que George Moore a voué à Shelley son premier et plus ardent enthousiasme<sup>46</sup>; ni que Walter Pater a loué en Wordsworth un des maîtres du style et de la suggestion, et vu en Coleridge « l'interprète d'un des éléments constitutifs de notre vie »<sup>47</sup>. Etudiant la Renaissance ou l'Antiquité, il met toute sa subtilité à y démêler les curiosités, les langueurs, la nostalgie et la fantaisie imaginative par où s'y révèle la présence secrète du romantisme éternel. « Le cynisme immoraliste de Byron, le panthéisme extatique et humanitaire de Shelley, le sensualisme de Keats », a-t-on écrit, « contiennent en germe un anarchisme moral dont toute l'audace ne s'éveillera guère avant la fin du siècle. Le nouveau romantisme qui inquiètera l'ère Victorienne à son déclin sera l'héritier plus hardi de celui qui l'avait précédée »<sup>48</sup>.

De ce second romantisme ainsi préfiguré, on peut dire qu'il s'est dessiné avec moins d'ampleur, de puissance et de cohérence que le premier. Non seulement dans l'ensemble il s'oppose avec moins de netteté à la période qui le précède, puisqu'il conserve et poursuit, dans une certaine mesure, toutes les expériences du passé, mais les tendances dont il se compose ne se confondent point en un faisceau; elles restent distinctes comme si, en devenant plus conscient, tout imprégné encore par la nouvelle vague d'intellectualisme qui s'était soulevée au milieu du siècle, il s'était analysé et résolu en ses éléments. L'esthétisme est l'une de ces tendances seulement. Il ne constitue pas tout l'idéal de la seconde époque romantique; et c'est pourquoi il est loin de présenter la même richesse que la première. La candeur de certains élans, l'abandon à d'âpres et profondes passions lui sont d'habitude étrangers. En revanche, il est beaucoup plus défini. Le culte de l'art chez ses adeptes s'adresse de préférence à la beauté plastique ou aux jouissances des sens; il se réduit souvent à la recherche d'un plaisir raffiné et d'impressions rares; et il se subordonne explicitement toute autre activité : la religion, la morale, la sympathie et toutes les relations humaines sont soumises à ses lois; l'existence entière est conçue comme un tableau ou comme une symphonie.

Les véritables prédécesseurs de cette doctrine, il faut les chercher moins dans le romantisme lui-même que dans ses palpitations à travers le siècle, dans les écoles qui, en réaction contre le prosaïsme et le moralisme Victorien, ont demandé à l'art une vivifiante exaltation. Les œuvres « spasmodiques » sont caractérisées, selon G. Saintsbury, par la somptuosité ou la complication

(46) *Confessions of a Young Man*.

(47) *Appreciations (Essay of Style)*; et article sur Coleridge.

(48) *Histoire de la Littérature Anglaise*. Legouis et Cazamian. II<sup>e</sup> partie, Livre X, chap. 4.

du langage, l'étrangeté du sujet, la rébellion en matière de philosophie et de religion, et un sentimentalisme morbide qui vise à la passion<sup>49</sup>; aucun de ces traits n'est étranger à l'esthétisme. Ce mouvement, qui eut son heure de notoriété avec James Bailey, auteur de *Festus*, Sydney Dobell, Alexander Smith et les poètes Chartistes, trouva son parrain et aussi son parodiste en la personne de W. Edmondstoune Aytoun; *Firmilion* est resté probablement plus connu que le livre visé : *Balder*, poème de Sydney Dobell, paru en 1853. La parenté des écrivains « spasmodiques » avec les Pré-Raphaélites est rendue sensible par le fait que deux des membres du premier groupe adhèrent aussi au second : W. Bell et T. G. Hake.

Malgré la diversité des écrivains et des artistes qui, vers 1850, s'unirent pour former la confrérie Pré-Raphaélite et réformer l'art en le ramenant à ses origines, on trouve chez tous les inquiétudes qui devaient envahir les dernières années du siècle, et parfois les audaces auxquelles elles devaient aboutir. Leur but était déjà de rendre à la vie la beauté dont l'avaient dépouillée l'industrialisme et le philistinisme moderne. Parmi eux, une personnalité domine, a-t-on dit, celle de Rossetti, peintre et poète : « cette double vocation, et le magnétisme de sa nature ardente expliquent la place de premier plan qu'il occupe non seulement au cœur du Pré-Raphaélisme de 1850, mais à l'origine de l'esthétisme diffus qui est l'un des aspects du siècle finissant. Il a réalisé lui-même une existence dont l'art est le seul principe »<sup>50</sup>. John Ruskin et William Morris, dans un esprit différent, ont trouvé en la beauté leur évangile. Mais Swinburne est allé plus loin qu'aucun autre sur la voie que devaient frayer largement Oscar Wilde et ses disciples. Dès son essai sur Blake — écrit en 1863, publié en 1868 — il avait exposé la doctrine de l'art pour l'art telle que Edgar Poe, Gautier, Baudelaire l'avaient d'abord conçue; et il l'avait opposée avec une verve mordante aux préjugés, aux conventions, au puritanisme de l'époque.

Historiquement, cette doctrine n'appartient pas en propre à l'esthétisme; certains « réalistes » de marque s'en sont prévalus, comme Flaubert et Maupassant; les apôtres de la vérité s'en sont réclamés, comme ceux de la beauté, contre l'ennemi commun : l'art didactique ou moral. Elle est cependant unie au culte exclusif des jouissances esthétiques par un rapport si direct que, dès qu'il est pleinement conscient, elle s'affirme comme un dogme : si l'art, en effet, est supérieur à tout, il ne saurait trouver de fin qu'en lui-même. Swinburne a d'ailleurs joint l'exemple au précepte : ses *Poems and Ballads* en 1866 ont ouvert « dans la muraille Victorienne la brèche qui, par degrés élargie, devait livrer passage à la littérature décadente »<sup>51</sup>.

(49) *The Cambridge Hist. of English Literature*, vol. XIII, chap. 6.

(50) Legouis et Cazamian. *Histoire de la Littérature Anglaise*, II<sup>e</sup> partie, XI, 4.

(51) *Id.*, *id.*, XII, 3.

L'opinion cependant n'était pas encore prête à tolérer de telles audaces, ni la tumultueuse jeunesse universitaire, qui acclamait le poète, à le suivre. Devant le tollé soulevé dans la presse bourgeoise et la critique, le premier éditeur de Swinburne retira l'ouvrage de la circulation, la résistance s'organisa autour de l'article comminatoire de John Morley dans la *Saturday Review*<sup>52</sup>; ses accusations devaient être répétées, et étendues aux Poèmes de Rossetti par R. Buchanan en un réquisitoire retentissant : « *L'école de la Poésie sensuelle* », en 1871<sup>53</sup>. Swinburne, sollicité par d'autres préoccupations, allait se consacrer à l'expression d'une nouvelle foi politique; et, en 1874, il reniait ses propres préceptes dans un article demeuré inédit, en revendiquant la liberté d'être moral, comme il avait revendiqué celle de ne l'être pas<sup>54</sup>. L'année d'après, Walter Pater avec plus de souplesse et de circonspection devait insinuer et défendre les idées qu'il abandonnait. Elles seront reprises avec éclat par Oscar Wilde après 1880.

Les adeptes de l'esthétisme à la fin du siècle ont d'ailleurs reconnu leur dette envers les Pré-Raphaélites et Swinburne. Il y a dans les pages pénétrantes que Walter Pater a consacrées à D. G. Rossetti le sentiment d'une intime parenté<sup>55</sup>. Richard le Gallienne dans *The Romantic Nineties* a rendu hommage à William Morris; surtout, en termes à la fois émus et familiers, il a rappelé le prestige exercé par la personnalité de Swinburne sur la jeune génération<sup>56</sup>. Mais le mouvement récent a été plus ample et plus accusé que les initiatives individuelles ou collectives qui l'avaient précédé; et il s'en distingue en outre par une qualité particulière qui ne se ramène pas entièrement au tempérament propre de tel ou tel écrivain.

Le Pré-Raphaélisme comprenait des éléments qui ont disparu de l'esthétisme; notamment ceux qui lui ont donné son nom et, en grande partie, son programme; artistes et écrivains avaient proclamé la nécessité de revenir à la mentalité des primitifs, à leur simplicité et à leur foi; Swinburne lui-même, tant qu'il se considéra comme un des membres de la confrérie, fit quelques efforts pour se conformer à ce principe; or l'esthétisme ne reconnaît d'autre culte nécessaire à l'art que celui de la beauté; et, sauf dans le cas de William Morris, à l'exception des artisans de la Renaissance Celtique, il ne demande guère son inspiration au moyen-âge. La plupart d'entre eux, malgré les déclamations d'Oscar Wilde contre la « modernité », choisissent des sujets contemporains et se piquent de devancer la mode, lorsqu'ils ne traitent pas des thèmes symboliques ou légendaires; lui-même a d'ailleurs

(52) Lafourcade. *La Jeunesse de Swinburne*, première partie, chap. 2.

(53) *The Fleshly School of Poetry. Contemporary Review*.

(54) Lafourcade. O. c. Conclusion.

(55) *Appreciations*, 1883.

(56) Dans ses *Retrospective Reviews* on trouve aussi plusieurs articles consacrés à W. Morris; et il le cite avec Swinburne dans *The Book-bills of Narcissus* parmi les écrivains qui ont contribué à former la pensée et la sensibilité de son héros.

donné l'exemple en écrivant le « *Portrait de Dorian Gray* ». Walter Pater n'a guère été suivi dans ses évocations historiques; et ses propres préférences vont à des aspects de l'évolution sociale bien différents de la pure et fervente simplicité recherchée par les Pré-Raphaélites — aux âges lourds de souvenirs ou de mystérieuses survivances et riches de fermentations nouvelles, tels que le déclin de l'antiquité et la Renaissance, dont il se plaît à déceler la préparation ou les effets tardifs jusque dans les périodes de sérénité et de foi.

Les Pré-Raphaélites en outre, et Swinburne avec eux, comme les premiers romantiques, se réclamaient de la nature. Le sous-titre de l'éphémère revue, le *Germe*, lancée en 1850 par la « confrérie », était : réflexions conduisant à la nature en poésie, en littérature et en art; or c'est là un thème à peu près complètement relégué, ou bien ouvertement renié, par l'esthétisme. Walter Pater célèbre tous les plaisirs et les raffinements et toutes les métamorphoses de l'art; mais les harmonies des champs et des bois ne sont point de son ressort; et l'épicurisme de ses héros est trop recherché, trop subtil pour qu'ils se satisfassent à l'ordinaire de joies simples. Le goût avoué, affiché de l'artificialité est une des caractéristiques de l'époque. Oscar Wilde a défini cette attitude en éclatants paradoxes dans son manifeste : *Intentions* : « l'art » — écrit-il — « n'exprime jamais rien que soi-même. Il a une existence indépendante, tout comme la pensée, et se développe selon ses propres lois; la seule histoire qu'il révèle est celle de son évolution. Le faux art provient de ce que l'on imite la vie et la nature et les élève au rang d'idéal. La vie et la nature peuvent parfois jouer un rôle comme matériaux bruts de l'art, mais avant qu'ils lui servent à rien, il faut qu'ils soient transformés en conventions... »

Ce sont là des formules extrêmes. Elles n'auraient été ni comprises, ni admises, si les esprits n'avaient été préparés autrement qu'ils ne l'étaient au début ou au milieu du siècle à jouer avec la notion de vérité; s'il n'était entré dans l'appréciation des valeurs cette souplesse, cette élasticité, ce scepticisme qui ont accompagné la diffusion de l'anti-intellectualisme. Elles expriment, outre l'opposition à tout dogmatisme traditionnel, la révolte contre l'art objectif, inspiré par un idéal scientifique, ou contre le réalisme.

Car, quoi qu'en eût Wilde, et malgré le bien-fondé de sa revendication contre d'anciennes erreurs, toutes les composantes de l'art à une période donnée ne sont pas indépendantes des réalités contemporaines ou antérieures. Les influences positives qui ont contribué à dessiner le cours de l'esthétisme en sont une preuve; et les influences négatives qui l'ont affermi dans la voie qu'il s'était tracée en sont une autre.

Pour comprendre son audace et sa fécondité, il n'est pas inutile de se souvenir que l'épuration des mœurs qui avait signalé l'accession et le règne de la reine Victoria s'était accompagnée d'une insistance nouvelle sur les vertus chrétiennes traditionnelles et moyennes; sur la conformité sociale et

morale; sur le compromis, établi par l'usage et sanctionné par toutes les autorités, entre l'égoïsme individuel et l'esprit de classe, d'une part, et le devoir chrétien de l'autre; sur le mépris puritain pour tout ce qui ne conduisait pas directement chacun à son salut spirituel ou matériel dans les voies tracées par le Seigneur. L'atmosphère ainsi répandue menaçait d'être mortelle pour toutes les libres initiatives, en particulier celles de l'art, méconnuës et soumises au règne d'une sagesse pratique à courtes vues. Cet esclavage se justifiait apparemment par l'ère de prospérité la plus longue qu'ait connue la Grande-Bretagne; il s'appesantissait à mesure qu'il était confirmé par le succès et que, avec la vieillesse de la reine, la cour devenait plus austère. De tous temps, les artistes avaient réagi, par l'ironie, le sarcasme ou l'humour d'abord; puis en dressant contre le puritanisme Victorien d'autres principes. Aux prudences, aux conventions, aux règles qu'on leur imposait au nom de la morale, les réalistes opposèrent les droits de la vérité, et les adeptes de l'esthétisme, ceux de la beauté. En cette croisade ils furent d'abord unis; et c'est pourquoi, jusqu'à la fin du siècle, on les trouve souvent confondus. Il arrive aussi que dans la pratique leurs écrits ne se laissent pas aisément départager; l'art n'est pas nécessairement clairvoyant, ou intransigeant; il se trouve parfois que la sélection et l'interprétation s'associent au souci des faits, ou s'exercent inconsciemment chez un auteur d'intentions réalistes; de même que le secret d'un penchant individuel peut rapprocher beaucoup les thèmes où se complait un écrivain rebelle aux disciplines Naturalistes, des sujets ordinairement traités par un disciple de Zola ou de Maupassant. Aussi les pages des multiples et éphémères revues qui surgirent pendant que l'esthétisme était en pleine fièvre de croissance sont-elles d'une diversité parfois déconcertante.

Les principes des deux écoles n'en sont pas moins contradictoires; et l'intransigeance des formules employées par Oscar Wilde et ses adeptes exprime, en même temps que leur révolte contre le puritanisme, leur opposition à l'art objectif ou inspiré par un idéal scientifique, qui avait été imposé par les réalistes. De cet art, E. P. Dargan analysait ainsi les caractères, il y a quelques années : l'affirmation d'une vérité immuable, extérieure à l'homme; le matérialisme physiologique ou économique; l'adoption du point de vue scientifique; l'aspiration à l'impersonnalité et à l'universalité; l'emploi de la méthode documentaire; l'utilisation des connaissances érudites ou techniques; la représentation de la médiocrité et de la laideur <sup>57</sup>. L'esthétisme a pris le contre-pied de chacun de ces préceptes, ou presque, par une réaction qui a contribué à accuser sa physionomie propre; il a abouti à une irréalité fondamentale, qui tombe parfois dans l'artificialité, mais qui est susceptible de rendre mieux qu'on ne l'avait jamais fait le jeu individuel

(<sup>57</sup>) *Modern Philology*. Chicago. *Studies in Balzac: a Critical Analysis of Realism*. Nov. 1918.



des émotions, les caprices de la fantaisie, la vision spirituelle, le mystère et le surnaturel.

\* \* \*

## 7) Le Néo-Paganisme.

D'autres influences se sont encore interposées entre les écrivains fin-de-siècle et leurs prédécesseurs Victoriens; et il faut mettre au premier rang celle de l'antiquité.

Il est inutile de revenir sur la vénération toute particulière en laquelle est tenue la mère de la philosophie et des arts dans les milieux instruits, peut-être par un secret instinct de compensation, en Angleterre, depuis la Renaissance. Paul de Reul, dans son livre sur Swinburne, y voit un trait distinctif de la culture britannique, conservé et accentué pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle par le traditionalisme des grandes écoles et des Universités. Oliver Elton, dans son ouvrage encyclopédique sur la même période, relève avec une attention soutenue les progrès accomplis par l'Hellénisme de 1830 à 1880. « Si l'on voulait, » dit-il dans son épilogue, « donner le tableau des tendances à l'œuvre, il faudrait consacrer un long chapitre à l'étude de l'antiquité par les penseurs, les savants et les poètes. Les ondes mentales propagées par un livre comme le *Platon* de Jowett sont innombrables. Cinq des principaux poètes, Tennyson, Browning, Matthew Arnold, William Morris et Swinburne interprétaient des légendes grecques, chacun à sa manière. Les critiques, eux aussi, s'en référaient aux théories, aux pratiques, aux préceptes des Grecs »<sup>58</sup>.

Pour préciser cette influence, il faudrait marquer les diverses formes qu'elle prit. Chez les historiens ou les théoriciens politiques — un Thirlwall, un Grote, un J. Stuart Mill, un Macaulay — elle s'associa surtout à un idéal de liberté et de civisme qui s'accordait assez facilement avec certains aspects du moralisme Victorien. Les écrivains romantiques, en se dégageant d'un classicisme affadi, avaient bien revêtu de mythes antiques leurs plus audacieuses pensées; mais le public en général ne vit là que jeu ou licence littéraire et préférence individuelle. Au puritanisme rajeuni, adouci, mais plus dogmatique et satisfait de soi que jamais, qui prévalut jusqu'aux vingt dernières années du siècle, il n'était pas d'abord apparu nettement qu'il y eût opposition entre l'inspiration, les mœurs grecques, et l'inspiration, les mœurs chrétiennes; du moins, sauf pour quelques esprits extrêmes, cette opposition était restée à l'arrière-plan des consciences.

Il fallut les lumières de Matthew Arnold, sa prise large sur les courants intellectuels et sociaux, l'autorité de sa plume, pour que la culture hellénique fût proposée au grand public avec ses traits distinctifs dans les articles du *Cornhill Magazine* entre 1860 et 1870; pour qu'elle fût définie, et opposée

(58) O. Elton. *A Survey of English Literature, 1830-1880*, tome II, chap. 26, p. 365.

à certains défauts de l'éducation et de la mentalité nationales. L'auteur traduit une idylle de Théocrite, un hymne à Adonis; il en montre le naturel, le piquant, la beauté; la religion qui s'y exprime, dit-il, est celle du plaisir, la poésie qui s'en dégage, celle des sens et de l'intelligence — tendances spontanées d'une humanité heureuse et charmante, protégée par des cieus complaisants; et il les met en contraste avec « la religion de la souffrance », telle qu'on la trouve parmi les chrétiens, chez ceux mêmes qui bénissent la joie comme St. François d'Assise, avec ce culte passionné et illuminé qui procède du cœur et de l'imagination. Il va plus loin; il reconnaît que, si l'aboutissement nécessaire du paganisme de Théocrite est dans les vices de Pompeï et d'Herculanum, il y eut pour la pensée antique un moment d'épanouissement pendant lequel elle s'identifia avec la raison imaginative, et devint digne d'être, pour l'âge moderne, un modèle <sup>59</sup>. Lorsqu'il veut caractériser les deux tendances entre lesquelles l'Angleterre doit se prononcer, il les appelle l'Hébraïsme et l'Hellénisme; et, parce que la Grande-Bretagne s'était donnée pratiquement presque sans réserves à la première, il se fait le défenseur de la seconde <sup>60</sup>. Nulle part cependant il n'en déclare la supériorité absolue; nulle part il ne renonce aux trésors spirituels du christianisme; le plus grand éloge qu'il fasse de la Grèce est de la déclarer « à peine moins importante pour l'humanité que la Judée ». Et lorsqu'il loue la vertu antique sous sa forme la plus haute, chez Marc-Aurèle, le regret d'y trouver « on ne sait quelle finalité déprimante, quelle absence d'enthousiasme et d'élan vers l'au-delà de la foi », trahit sa nostalgie de chrétien <sup>61</sup>.

Il appartenait à une autre génération d'aller plus loin. Le côté sensuel de l'art antique éclate dans les œuvres audacieuses et brillantes de Swinburne. *Atalanta in Calydon* (1865) marque une innovation dans l'Hellénisme, dit O. Elton <sup>62</sup>. Il note aussi que les représentations de pièces grecques dans l'original se multiplient à Oxford, Cambridge et Bradfield à partir de 1880. Une lettre adressée à E. Dowden, le critique, par son frère, évêque d'Edimbourg, à la même date, relate une curieuse réunion du « club Hellénique », fondé en 1850 environ, dont les membres s'assemblaient chaque quinzaine pour lire dans le texte Homère, Platon ou Sophocle, et communier dans l'esprit de la culture antique : « hier j'ai été à la dernière séance, chez le Professeur Blackie » — écrit-il — « l'invitation portait : Homère, l'Iliade, à 7 h. 15; chants et souper à 9 h. 30. Le club existe depuis trente ans... Blackie en est le principal soutien et portait une couronne d'or à titre de hiérophante; D..., une couronne d'argent (à titre de... je ne sais plus quoi); et un autre membre une énorme mitre comme prélat de l'ordre. Ce fut plein

(<sup>59</sup>) *Essays Literary and Critical : Pagan and Christian Religious Sentiment*, 1864.

(<sup>60</sup>) *Culture and Anarchy*.

(<sup>61</sup>) *Essays Literary and Critical*.

(<sup>62</sup>) *A Survey of English Literature, 1830-1880*, vol. II, chap. 17, p. 57.



d'entrain et de drôlerie; et Blackie a chanté une chanson originale composée pour l'occasion; beaucoup d'autres ont suivi; on a porté des toasts; et nous ne nous sommes séparés que tout près de minuit... » <sup>63</sup>.

En dehors de ces manifestations universitaires, l'intérêt s'attache désormais principalement aux œuvres de la décadence, jusque là moins volontiers citées que celles des âges primitifs ou héroïques. W. Johnson Cory, savant humaniste, professeur à Eton, dans un recueil de vers, *Ionica*, paru dès 1858, réimprimé en 1877 et 1891, s'inspirait étroitement de l'*Anthologie*. L'œuvre de C. Stuart Calverley (1831-1884) comprend une version de Théocrite <sup>64</sup>. Matthew Arnold, on l'a vu, étudiait, traduisait, commentait l'auteur des *Idylles*; et Théocrite est, avec Platon, l'auteur favori d'Oscar Wilde. Ce qui l'attire chez les anciens, de même que Pater, hellénisant de marque, auteur de deux ouvrages sur l'art et la philosophie antique <sup>65</sup>, c'est leur adoration du monde visible ou cet appel aux sens et à l'intellectualité auquel leur art doit sa perfection technique. La civilisation grecque apparaît aux jeunes écrivains, à la fin du siècle, en une large mesure telle que l'avait vue Matthew Arnold; mais ils prennent parti pour elle contre le christianisme avec fougue et délectation; et leur conception de l'art et de la vie en est affermie dans les principes qu'elle cherchait à se donner : la délicate culture des plaisirs et l'amour de la forme.

Parmi ceux qui annoncent l'avènement d'un âge nouveau, dans un ouvrage qui porte le titre retentissant, de *Heralds of Revolt* (1904), William Barry met au premier plan ceux qu'il appelle les « païens des derniers jours » (*Latter-day Pagans*); et il désigne ainsi Nietzsche, J. A. Symonds, Swinburne et Walter Pater. Il aurait pu joindre d'autres noms aux leurs; ni William Morris, ni Oscar Wilde, ni George Moore, malgré leurs divergences, n'auraient désavoué ce titre; parmi ceux qui se sont associés de moins près à l'esthétisme, Vernon Lee et Lafcadio Hearn, Maurice Hewlett, Francis Adams, Kenneth Grahame, William Sharp, pour n'en citer que quelques-uns, ont rendu un hommage filial à la Grèce.

\* \* \*

#### 8) L'influence de la Renaissance et de Goethe.

L'amour de l'antiquité s'est souvent uni à un vif intérêt pour la Renaissance et pour l'œuvre de Goethe.

Cette triple association, nous la trouverons chez un critique, un histo-

(<sup>63</sup>) E. Dowden. *Letters*; from G. Dowden, Mars 1880.

(<sup>64</sup>) O. Elton : *A Survey of English Literature, 1830-1880*, vol. II, chap. 29, 6 et 11.

(<sup>65</sup>) *Greek Studies* 1895 (contient les articles publiés depuis 1876 dans la *Fortnightly*, la *Contemporary Review* et le *Macmillan Magazine*); *Plato and Platonism* 1893.

rien, un théoricien de l'art qui, pour être resté dans le clair-obscur de la notoriété, n'en fut pas moins un des penseurs les plus influents, et reste un des esprits les plus intéressants de son temps : John Addington Symonds (1840-1893). Théoricien de l'art, il se trouve curieusement placé au confluent de courants divers. Il se désolidarise d'avec Ruskin sans cesser de l'admirer <sup>66</sup>. Dans ses *Essays Speculative and Suggestive* (1890), il s'efforce de faire, sous le signe de l'évolution, une synthèse entre Bruno, Goethe, Hegel, Darwin et Spencer <sup>67</sup>. Ami et correspondant assidu de H. Sidgwick, beau-frère de T. H. Green, il se trouve placé entre la philosophie scientifique et le nouvel idéalisme. Il songe sérieusement à donner une version anglaise de l'*Esthétique* de Hegel en 1867 <sup>68</sup>. Il ressent pour Walter Pater un mélange d'estime admirative et d'aversion personnelle qu'expliquent des goûts d'esprit parallèles et des tempéraments très différents <sup>69</sup>. Il salue en Wilde — qui lui envoie ses vers, et plus tard son roman — un « véritable poète ». Il reconnaît l'intérêt psychologique et artistique du *Portrait de Dorian Gray*, tout en se déclarant « révolté par l'accent morbide, parfumé, mystique, boursoufflé, que prennent sous cette plume les problèmes moraux » <sup>70</sup>. De son côté, Oscar Wilde le cite pour ses « charmantes études sur les grands criminels de la Renaissance italienne » dans *Pen, Pencil and Poison*.

Dans son œuvre volumineuse et diverse, il faut relever : les *Etudes sur les Poètes grecs* (1873); un petit volume de vers Anacréontiques : *Le vin, les femmes et les chansons* (1884); des publications nombreuses sur les XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles italiens, dont une histoire en plusieurs volumes de la *Renaissance en Italie*, qui parut de 1875 à 1886, très peu après le fameux ouvrage de Walter Pater sur le même sujet. Chargé de rédiger l'article consacré à la Renaissance dans l'*Encyclopédie Britannique*, en 1885, il écrit à H. Sidgwick : « cette période n'avait pas été définie et son importance n'avait pas été reconnue avant les vingt-cinq dernières années. Hegel ne l'effleure pour ainsi dire pas dans sa philosophie de l'histoire, et passe sans transition du moyen-âge à la Réforme allemande, omettant le rôle de l'Italie dans la culture moderne; c'est pourquoi je me suis senti autorisé à développer comme si j'écrivais un traité. »

Parmi ceux qui avaient ainsi dégagé le concept de la Renaissance, et insisté sur l'importance de l'Italie des *Quattro-cento* dans la culture moderne, Walter Pater figure au premier rang; à l'origine de sa vocation esthétique se place un voyage à Florence, Ravenne et Pise en 1869 <sup>71</sup>. Son premier

(<sup>66</sup>) *Letters and Papers* publiés par Hor. Brown, 1895; to H. Sidgwick, Sept. 3rd 1888.

(<sup>67</sup>) *The Philosophy of Evolution (Essays Speculative and Suggestive, 1890)*.

(<sup>68</sup>) Van Roosbroek, 1914 : J. A. Symonds.

(<sup>69</sup>) *Letters and Papers*, to H. F. B. July 31st 1881.

(<sup>70</sup>) *Letters and Papers*; to H. F. Brown, July 22d, 90.

(<sup>71</sup>) C. Benson : *Walter Pater. English Men of Letters*, 1906.

ouvrage marquant est consacré à cette transition du moyen-âge au monde moderne <sup>72</sup>; et l'on sait quel en fut le retentissement immédiat et durable. Il est impossible de ne pas voir qu'il a cherché à exprimer ses propres idées beaucoup plus qu'à faire œuvre d'historien; il élargit le sens du mot pour lui attribuer une portée psychologique et générale; mais la définition qu'il en donne devait inciter la jeune génération à y chercher une réponse anticipée à ses désirs : « la Renaissance » — écrit-il — « est un mouvement complexe et pourtant harmonieux qui réveilla l'amour de l'intelligence et de l'imagination pour elles-mêmes; c'est une aspiration vers une forme de vie plus libre et plus gracieuse, poussant les esprits à rechercher les jouissances intellectuelles et imaginatives par tous les moyens possibles, et les conduisant non seulement à des sources de plaisir anciennes et oubliées, mais à des sources encore inconnues jusque là; à de nouvelles expériences, de nouveaux sujets de poésie, de nouvelles formes d'art » <sup>73</sup>.

Six sur neuf des chapitres contenus dans le volume traitent de la civilisation italienne aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, et du néo-paganisme qui y fleurissait alors. L'érudition de Pic de la Mirandole, l'art du Vinci ou de Botticelli, savamment évoqués, sont choisis comme exemples ou symboles de l'effort de l'esprit pour se dépasser, pour atteindre à des sensations, à des jouissances, à des idées encore insoupçonnées. Dans son roman resté inachevé, *Gaston de Latour*, Walter Pater reconstitue avec la même richesse et la même subtilité l'atmosphère de la Renaissance en France, autour d'un héros qui porte en lui un destin analogue à celui de « Marius ». Les fastes ecclésiastiques du temps, le paganisme de Ronsard, le « que scais-je » de Montaigne, le panthéisme du moine italien Giordano Bruno, mettent en lui l'émoi, le trouble et l'émerveillement, avec le germe de nouvelles spéculations morales.

L'influence de l'Antiquité et de la Renaissance déborde d'ailleurs de l'esthétisme décadent, avec J. A. Symonds qui ne se rattache qu'imparfaitement au mouvement; avec M. Hewlett aussi, qui s'en rapproche par certains traits, mais qui n'en est pas un adepte. Vernon Lee, tout en s'en proclamant l'ennemie, a dédié à Walter Pater en 1885 un volume intitulé : *Euphorion* — *Etude des éléments antiques et médiévaux dans la Renaissance*; et plusieurs de ses Essais ou nouvelles <sup>74</sup>, outre une pièce de théâtre, *Ariane à Mantoue* (1897), se rapportent au même sujet. Ce n'est pas non plus sans intention qu'elle a mis ses réflexions, après Oscar Wilde, sous les auspices de « l'enfant merveilleux né d'une union mystique entre Faust et Hélène » <sup>75</sup>.

Sur l'influence de Goethe, que trahit cette allusion chez l'un et chez l'autre, un curieux chapitre pourrait être ajouté à la savante thèse de J. M. Carré. Il en a lui-même indiqué les amorces. On y verrait les facettes de cette

(<sup>72</sup>) *Studies in the History of the Renaissance*, 1874.

(<sup>73</sup>) *La Renaissance*, trad. Roger Cornaz, p. 38.

(<sup>74</sup>) Réunis sous le titre de *Renaissance Fancies and Studies* en 1895.

(<sup>75</sup>) Préface de *Euphorion*.

œuvre privilégiée continuer à concentrer et à aviver les rayons du foyer britannique. Carlyle avait demandé au sage de Weimar des leçons d'héroïsme. T. Huxley avait cherché auprès de lui l'expression anticipée de sa propre philosophie scientifique, et traduit plusieurs de ses aphorismes pour le premier numéro de *Nature* en 1869. Avec Matthew Arnold, l'auteur d'*Iphigénie* est apprécié pour son Hellénisme, et pour la fusion qu'il sut accomplir entre l'esprit moderne et l'esprit classique <sup>76</sup>. Seeley, Dowden, par leurs patientes et pieuses études, et la « *Goethe Society* » fondée à Oxford par Max Müller et dont Dowden fut le président pendant plus de vingt-cinq ans, nourrissent et entretiennent la flamme du sanctuaire <sup>77</sup>. Enfin l'attitude morale de Goethe est souvent alliée — par J. A. Symonds comme par E. Dowden — au panthéisme naturaliste et mystique de Walt Whitman; à ce panthéisme qui fut embrassé avec enthousiasme en Grande-Bretagne par E. Carpenter, Jefferies et leurs disciples.

En présentant un idéal indifférent à la morale chrétienne et une conception païenne de la beauté, Goethe joua dans l'esthétisme anglais un rôle indéniable. J. A. Symonds associe une profonde vénération pour lui au culte de la pensée antique; il lui consacre un long essai dans « *Paraleipomena* » (1885); il traduit le « *Proemium* » de *Faust* et s'y réfère constamment comme à l'une des sources de sa vie intérieure, au cours d'une correspondance charmante, ouverte à tous les vents de l'esprit, à tous les frémissements de la sensibilité — un sorte de *Journal d'Amiel* sous forme de confidences à ses amis. Oscar Wilde cite souvent le penseur allemand dans ses conférences sur l'art, au début de sa carrière; il adopte sur lui les vues de Matthew Arnold; mais tandis que ce dernier reste surtout occupé du philosophe et du critique, avec tout l'esthétisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'auteur de *Dorian Gray* accorde la plus haute place au poète, au fervent de la beauté souveraine <sup>78</sup>. Et c'est de Goethe — plus encore que de Matthew Arnold <sup>79</sup> — que Walter Pater semble tenir sa définition Olympienne de la culture, lorsqu'il écrit :

« Quiconque aspire à la culture en rencontre diverses formes issues du développement intense, exclusif, laborieux de quelque talent particulier; il ne lui convient pas de peser les droits que l'une ou l'autre possède sur lui...

(<sup>76</sup>) *Essays in Criticism*, 1865; *Essays on Celtic Literature*, 1867; *Mixed Essays*, 1903; *Letters*, 1848-1888.

(<sup>77</sup>) Voir Seeley : *Goethe Revisited after sixty years*, 1894, articles parus dans la *Contemporary Review* en 1881, remaniés et augmentés. Dowden consacra à Goethe une série de conférences professorales; devant la *Goethe Society*, il parla de « Goethe et la Révolution Française », « Goethe en Italie », « l'amitié de Goethe et Schiller », « les derniers jours de Goethe ». Longtemps il eut l'idée d'écrire sur lui un grand ouvrage; et c'est la raison qu'il donne pour refuser la chaire qui lui est offerte à Johns Hopkins' University en 1883. Ses *Nouvelles Etudes Littéraires* (1895) contiennent d'importants articles sur Goethe. Voir aussi sa correspondance.

(<sup>78</sup>) *Essays and Letters, The English Renaissance of Art*, p. 111, 112, 115, 124, 126, 127, 133, 141, 143, 144, 148, ed. Methuen, 1906.

(<sup>79</sup>) Voir sur le rapport de filiation entre Pater et Arnold l'article de T. S. Eliot dans *The Eighteen Eighties*, 1930.

le pur instinct de la culture de soi ne se soucie pas tant de récolter ce que ces formes de culture ont à lui donner que d'éprouver par elles sa propre force. L'intellect ne demande qu'à sentir sa propre activité. Il entre en lutte avec ces formes de culture jusqu'à ce qu'il ait conquis leur secret, et laisse alors chacune d'elles retomber à sa place dans la suprême perspective artistique de la vie. Avec une sorte de froideur passionnée, il se réjouit de se détacher et de s'éloigner de ses *mois* antérieurs. Rien ne lui porte plus ombrage que l'abandon à un talent particulier qui, en réalité, limiterait ses capacités. » Et pour conclure, Goethe est offert en exemple parcequ'il a su ne céder entièrement ni à ses sens, ni à l'attrait d'un doux piétisme <sup>80</sup>.

\* \* \*

#### 9) Hédonisme et goût de la perversité.

L'indifférence à toute règle, au sens moral et chrétien du terme, la recherche du plaisir artistique et sensuel émanent du néo-paganisme et de la Renaissance, comme, en une certaine manière, de l'œuvre de Goethe.

L'antiquité en fournissait la théorie. L'Epicurisme est une doctrine aisément accessible; elle ne demande pas d'initiation, comme celle de Hegel; et il n'est pas surprenant qu'elle ait eu beaucoup d'adeptes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle parmi les gens de lettres, en particulier. *Mind* constate en 1879 qu'Epicure est un des philosophes dont les idées exercent alors le plus d'action <sup>81</sup>. La morale Utilitaire, acceptée pour l'essentiel par Herbert Spencer, s'appelait d'ailleurs le « calcul des plaisirs »; et les sensations agréables étaient largement reconnues comme la base du sentiment esthétique parmi les Evolutionnistes; Rutgers Marshall, par exemple, se déclara hautement en faveur d'une théorie de l'art et de la beauté « hédonistique » dans *Pain, Pleasure and Aesthetics* (1894). Grant Allen la même année célébra l'abandon des positions anciennes et de la morale du sacrifice dans un article de la *Fortnightly Review* intitulé : *le nouvel Hédonisme*, qui fit grand bruit et souleva de vives protestations parmi les lecteurs bien-pensants. W. Wallace, le traducteur de Hegel, avait publié en 1880 un ouvrage sur l'*Epicurisme*; et il professa un cours sur le même sujet à Oxford en 1896. La doctrine du plaisir fut en outre exposée sous ses formes anciennes et modernes par J. Watson, en 1895, dans : *Hedonistic Theories*.

La génération fin-de-siècle y reconnaissait aisément ses propres tendances; elle cherchait dans les sensations agréables le principe du beau, comme le philosophe d'Ephèse le principe du bien; l'opinion publique établissait l'identification sans hésiter; et elle était parfaitement fondée à le faire,

(<sup>80</sup>) *Studies in the History of the Renaissance*; article sur Winckelmann.

(<sup>81</sup>) *New Books*, compte-rendu non signé d'un livre français sur : *La Morale d'Epicure et ses rapports avec la pensée contemporaine*.

puisque, pour l'esthétisme, il n'y a d'autre bien que le beau. Pour certains, d'ailleurs, c'était un idéal aussi exigeant, aussi élevé, plus passionné et plus pur que celui de la morale traditionnelle. On connaît la protestation de Walter Pater : « si seulement les gens voulaient bien ne pas nous traiter d'Hédonistes! Cela nous fait tant de tort aux yeux de ceux qui ne savent pas le Grec! »<sup>82</sup>. Et de fait, dans *Marius l'Epicurien*, la recherche du plaisir est accompagnée d'un souci tellement haut et constant de sa qualité qu'elle se confond pratiquement avec un doux ascétisme. Chez Wilde même, elle s'exalte parfois jusqu'à une sorte de fanatisme héroïque; en un ultime paradoxe, qui apparaît par éclairs dans *Intentions*, puis à la fin de sa carrière, dans son *De Profundis*, il prétend y faire pénétrer l'altruisme le plus parfait et le plus spontané, par la grâce de la sympathie et de la pitié, ces vertus longtemps reniées.

Cependant, au désir de la jouissance à tout prix, s'ajoutait dans la bohème artistique « fin-de-siècle » le besoin, la passion de la sensation rare, nouvelle, et, de préférence, défendue; ou, si l'on veut, le culte de la perversité plus avoué et poussé plus loin qu'il ne l'avait jamais été.

L'oeillet vert a servi de ralliement aux écrivains des « nineties »; parmi eux, la simplicité n'est plus de mise, la campagne est généralement dédaignée; et Le Gallienne raille les poètes romantiques pour leur naïveté: Wordsworth qui faisait d'une pâquerette sa compagne de prédilection; et Shelley à qui suffisait la société d'une alouette; Charles Lamb a inventé la grande ville, dit-il; et aujourd'hui, Londres est notre muse<sup>83</sup>. Pour lui, pour Arthur Symons, pour les héros d'Oscar Wilde et d'Arthur Machen, cette capitale du luxe et de la misère, de l'art et du crime, possède des beautés plus émouvantes, plus variées, plus profondes que celles de la nature. Beerbohm fait l'éloge des artifices — ceux de l'esprit et du style, ou du visage et de la toilette. L'orientalisme et la magie sont mis à contribution; les goûts les plus extravagants sont les plus en faveur; et dans les volutes de fumée qu'ils aiment à contempler, d'aucuns voient monter d'autres rêves que ceux du tabac.

De Quincey au début du siècle, dans ses Essais, notamment dans celui qu'il a intitulé *Murder as a Fine Art*, et dans son roman *Klosterheim*, avait exploité un thème, renouvelé du « roman de la terreur », et qui a connu avec Oscar Wilde, Arthur Machen, Stevenson, Barrie et quelques autres un regain de faveur entre 1890 et 1900 : celui de l'intérêt artistique du crime — meurtre ou suicide; aussi a-t-il été considéré par les écrivains fin-de-siècle comme un précurseur. Machen reconnaît en lui un de ses maîtres. Arthur Symons lui

(82) E. Gosse : *Critical Kit-Kats*, 1896, p. 258. Le terme « hédoniste » fut créé dit-on par le Prof. Wilson, alias C. North; les principaux emplois qu'en signale le Dict. Murray remontent à de Quincey en 1854; puis à Leslie Stephen en 1874; et à W. Pater en 1876. L'emploi d'un terme spécial pour désigner la philosophie du plaisir (hédonisme) ne semble pas remonter plus haut que la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

(83) *The Quest of the Golden Girl*.



consacre une étude dans *Studies in Prose and Verse* (1904). Sa biographie fut écrite pour les *English Men of Letters*, en 1881; son œuvre rééditée, en 1891, par D. Masson; et il fut, dans les années suivantes, l'objet d'une foule de publications. « Certainement » — écrit à son sujet George Saintsbury — « il y eut en lui une veine démoniaque (mot excellent et vraiment nécessaire à notre langue, quelque abus qu'on en ait fait) » <sup>84</sup>. Et « *The Academy* » imprime, en janvier 1897 : « son fameux essai sur le Meurtre est le premier exemple de cette tentative pour mettre le monde à l'envers que nous associons au nom de Gilbert; des exemples analogues pourraient être trouvés dans le répertoire du *Savoy Theatre*. » Dans son introduction à une nouvelle édition du même ouvrage, G. Douglas déclare : « De Quincey marque l'apparition de l'élément proprement neurotique dans notre littérature; depuis son temps, et jusqu'à nos jours, cet élément a pris une importance croissante » <sup>85</sup>.

L'occultisme, toujours à l'arrière-plan de la pensée humaine et prêt à surgir à l'occasion de tout incident inexplicable ou de toute personnalité anormale, eut une de ses explosions périodiques dans les vingt dernières années du siècle. C'était, en un sens, une réaction naturelle contre le « matérialisme » auquel beaucoup d'esprits s'étaient assujettis. L'action de Mrs. Blavatsky, qui fonda la Société de Théosophie en 1875, ne fut point sans polariser l'attente et le désir du surnaturel chez beaucoup de ceux que rebutaient les négations de la pensée scientifique. W. B. Yeats, et plusieurs promoteurs de la Renaissance Celtique, fréquentèrent sa maison à Londres. La « *Society for Psychical Research* », fondée par F. Myers en 1882, contribua aussi à orienter l'attention publique vers les phénomènes obscurs de la vie mentale. Ce fut, dit William James, la première tentative faite pour montrer en l'hallucination, l'hypnotisme, l'automatisme, le dédoublement de la personnalité et le sommeil magnétique, les différents aspects d'un même sujet <sup>86</sup>.

Ni la doctrine de M<sup>me</sup> Blavatsky, ni l'esprit des recherches entreprises par F. Myers et ses collaborateurs, ne répondaient aux tendances de l'Esthétisme décadent; et le surnaturel qu'un grand nombre de ses adeptes ont introduit dans leurs œuvres a reçu d'eux des traits distinctifs. Pour certains, il repose sur la notion de la réviviscence que des études physiologiques et sociologiques récentes avaient fait entrer dans le domaine commun de la pensée — survivances de croyances oubliées, de rites déchus ou de divinités abolies, Grecques ou Celtiques; on en trouvera des exemples frappants chez Walter Pater, et, à sa suite, chez Vernon Lee; chez Arthur Machen, William Sharp, et Maurice Hewlett.

Ces résurrections sont très généralement maléfiques; l'Esthétisme, en effet, a demandé au surnaturel des effets de terreur analogues à ceux que Mrs. Radcliffe et ses émules ou ses imitateurs y avaient trouvés; en même

(<sup>84</sup>) *Macmillan Magazine*, 1890.

(<sup>85</sup>) 1895. W. Scott publishing Co.

(<sup>86</sup>) *Essays in Popular Philosophy*, 1898.

temps il se réclamait d'Edgar Poe <sup>87</sup>; et il a souvent attribué aux « esprits » une perversité consciente ou délibérée; il a fait d'eux la personnification du démon, selon la foi traditionnelle, ou, plus simplement, de ses propres perversions; telle est, du moins, leur physionomie ordinaire chez Machen.

D'autres fois encore, ces habitants d'un autre monde expriment le sentiment de l'irresponsabilité totale, absolue, de l'amoralisme parfait et de la beauté souveraine — exaltation de l'âme, délivrée de toute chaîne, ou trouble du cœur et tentation suprême; et on reconnaîtra là le timbre fondamental que rendent certains contes de Wilde, certaines œuvres de William Butler Yeats, de William Sharp, ou même de James Barrie. Et tout cela peut être parfaitement sincère et légitime; mais c'est aussi une recherche du frisson, de l'émoi, de l'épouvante ou de l'extase, trop consciente, trop intentionnelle, dans la plupart des cas, pour qu'elle ne se ramène pas au dilettantisme de la sensibilité.

On en dirait autant du sentiment, ou du sentimentalisme tels qu'ils se manifestent dans la littérature fin-de-siècle; et une autre influence nationale s'exerce alors : celle de Sterne, dont certains penchants préfigurent curieusement l'attitude des « nineties ». L'admiration qu'il professe le père de Tristram pour Rabelais et Cervantés, ne le cède en rien à celle de Machen; comme celui-ci, il a pratiqué *The Anatomy of Melancholy*, de Burton; et s'il n'a point traduit les *Moyens de Parvenir* de Béroalde de Verville, il les a mis en bonne place dans sa bibliothèque, auprès d'autres ouvrages français licencieux. Il a goûté le scepticisme de Lucien avant Walter Pater, et le « *Demoniac Club* » où il se plaisait à retrouver de turbulents compagnons était mieux fait encore pour créer scandale que la coterie du *Yellow Book*. Après une longue période d'oubli, il eut, à la fin du siècle, une nouvelle popularité. Lorsque Traill écrivit sa biographie dans les *English Men of Letters* en 1882, il constata que le public s'était désintéressé de lui : Sterne sera sans doute avant peu, dit-il, parmi ces classiques qui n'ont plus de lecteurs. Les années suivantes lui donnèrent un éclatant démenti. Son livre provoqua d'assez nombreux articles dans la presse. Les amours d'Yorick et d'Eliza furent l'objet d'une étude dans le *Cornhill Magazine* en 1885. La philosophie du « sentiment » est défendue contre le philistinisme et le dogmatisme scientifique ou religieux dans l'*Atlantic* en 1894. Les éditions de Sterne, la publication de ses lettres et de documents ou souvenirs relatifs à lui, se multiplient en Angleterre; et W. Cross résume ainsi la situation en 1905 :

« Au sujet du Révérend et ingénieux Lawrence Sterne, comme on avait coutume de l'appeler, nous n'avions rien, il y a une cinquantaine d'années, à part de vagues traditions et une collection de lettres mal classées avec un bref mémoire. Thackeray peut avoir deviné le caractère du grand humoriste; mais il s'est trompé sur les faits capitaux desquels il a déduit ce caractère...

(87) Voir notamment plus loin *Arthur Machen*, chap. VII.

pendant les dix dernières années environ, quantité de renseignements nouveaux ont été imprimés ou sont parvenus en manuscrit au *British Museum*. Dorénavant, nous sommes à même de suivre la carrière de Sterne mieux que celle de Richardson ou de Fielding »<sup>88</sup>.

Ce retour de faveur répond à la conscience d'une parenté intérieure. Le badinage élégant et les aventures galantes qui donnent à *The Quest of the Golden Girl*, de Le Gallienne, à *The Happy Hypocrite*, de Max Beerbohm, leur caractère distinctif, sont d'un ton qui rappelle celui du « *Sentimental Journey* ». Le XVIII<sup>e</sup> siècle est d'ailleurs une époque dont la décadence tout entière aime à se réclamer discrètement. Marriott-Watson en fait revivre l'esprit dans plus d'un récit. La langue d'Aubrey Beardsley dans *Under the Hill* est archaïque autant que novatrice, et vise à nous rendre l'arome de la Restauration. La vogue déclarée du sentimentalisme devait contribuer à rendre à Sterne le prestige dont l'avait dépouillé l'austérité Victorienne. Crackanthorpe écrit des « *Sentimental Studies* » et Dowson des « *Stories and Studies in Sentiment* »; c'est aussi le moment où James Barrie publie son « *Sentimental Tommy* ». George Saintsbury lui-même envoie au *Yellow Book* une fantaisie érudite qu'il appelle : *A Sentimental Cellar*; et Vernon Lee, un peu plus tard, intitule un de ses livres : *A Sentimental Traveller* (1907). On trouverait bien d'autres exemples encore; G. S. Street définit dix ans plus tard l'attitude fin-de-siècle comme l'alliance du détachement et de la sentimentalité<sup>89</sup>.

C'est dans la subjectivité de Sterne que Mrs. Woolf voit la raison principale de son accord avec le goût d'aujourd'hui : en préférant les détours de son propre esprit aux chemins battus, écrit-elle, il est singulièrement de notre temps; précurseur des écrivains modernes, il se trouve en termes plus intimes avec nous que ses grands devanciers, les Richardson et les Fielding. Il est vrai qu'elle ajoute : c'est son sentimentalisme qui nous choque aujourd'hui, et non son immoralité<sup>90</sup>. Mais elle écrit après 1930, en plein XX<sup>e</sup> siècle. A la fin du XIX<sup>e</sup>, sentimentalisme et immoralité semblaient également piquants et intéressants.

Dilettantisme, goût de l'artificialité, du luxe, de l'excentricité ou de l'anormal; diabolisme ou volupté du mal, tels sont les caractères généraux de l'Esthétisme « décadent »; mais les aspects contre nature de l'amour occupent une place privilégiée parmi les thèmes scandaleux à la mode.

On a signalé que la jeunesse en Angleterre y était comme prédisposée par certains traits des mœurs nationales : la séparation rigoureuse des sexes, à l'école, au collège, à l'université; le développement des sports athlétiques et des jeux en plein air, avec le déshabillé et la liberté physique qu'ils entraînent. Mais l'exemple de l'antiquité, les souvenirs de la Renaissance,

(<sup>88</sup>) *Atlantic Magazine*, vol. 96, p. 127.

(<sup>89</sup>) *People and Questions*, 1910.

(<sup>90</sup>) *The Second Common Reader*.

avec l'accent mis par Pater sur la fascination exercée par la corruption et les crimes des Borgia, agissaient dans le même sens. Pour des esprits familiers avec les théories du *Banquet* ou du *Phèdre*, avec la vie et l'œuvre de Winckelmann, ou l'article que W. Pater lui a consacré; habitués d'ailleurs à penser que tout l'héritage de l'antiquité avait une valeur supérieure aux préceptes chrétiens et aux lois sociales, les mœurs qui aboutirent au procès Wilde en 1895 devaient sembler loïsibles; et l'inconscience que l'on a reprochée aux coupables, quand on ne les accusait pas de monstruosité, était, dans une certaine mesure, inévitable et naturelle.

Il n'est pas difficile de découvrir dans les écrits du chef respecté de l'école, Walter Pater, nombre d'encouragements au culte de la beauté masculine ou aux violences troubles de la passion; et ses biographes récents ne se sont pas fait faute d'en signaler aussi dans ses actes. On en trouve même chez cet admirable J. A. Symonds, dont la vie semble avoir été héroïque et irréprochable. Il dut sa première impression de la beauté grecque, dit-il, à la peinture des jeunes hommes chez les poètes; celle d'Hermès allant à la rencontre de Priam le frappe comme une splendide évocation de jeunesse virile, et l'émeut aux larmes. « Un des éléments essentiels de sa complexe nature se révélait ainsi » — écrit Van Roosbroek — « élément qui imprégna presque toutes ses idées, qui fit de lui l'une des principales figures de l'obscur Néo-Platonisme en faveur à la fin du siècle...<sup>91</sup> et provoqua sur son compte « de grossiers malentendus ». J. A. Symonds proposa à Havelock Ellis de collaborer avec lui à une étude d'homosexualité qui fut publiée en Allemagne après sa mort seulement, et de laquelle, à la requête de ses exécuteurs testamentaires, toute mention de sa participation fut effacée. Ce n'en fut pas moins l'origine de ces *Etudes de Psychologie Sexuelle* que Havelock Ellis fit paraître à l'étranger, après la condamnation judiciaire du premier volume en Angleterre en 1894. On aura à y revenir ailleurs, parcequ'elles ont anticipé en plus d'un cas sur le Freudisme dont se réclame une partie de la littérature d'imagination contemporaine.

Pas plus que Winckelmann, dont Walter Pater s'est attaché à modeler la physionomie dans une étude demeurée fameuse et sur laquelle plane la pensée de Goethe, l'auteur d'*Iphigénie* ne saurait être tenu pour tout-à-fait étranger à cette conception de l'amour, élargie mais non point spiritualisée qui prit une notoriété inaccoutumée, au grand scandale des âmes naïves ou bien-pensantes, sous le manteau de l'esthétisme. Le souci d'équilibre, d'harmonie physique et morale, de possession de soi qui domine la philosophie du sage Allemand interdit, il est vrai, toute identification trop poussée de sa doctrine avec une insurrection des instincts. Mais sa sereine indifférence à l'égard de la morale chrétienne fut un encouragement à ceux qui se sentaient en violente réaction contre elle; il a d'ailleurs défendu « l'amour

---

(<sup>91</sup>) J. A. Symonds : *a Biographical Study*, p. 20 et passim.

grec » comme « dans la nature » quoique « contre nature », ajoutant : « ce que la civilisation a arraché à la nature, nous ne devons pas l'abandonner, nous ne devons le céder à aucun prix » <sup>92</sup>.

Nombreux étaient donc les germes qui, flottant dans l'atmosphère du temps, favorisèrent l'explosion de cette « perversité », réelle ou imaginaire, et volontaire, intentionnelle, ou affectée, plus souvent que spontanée; la littérature de l'époque en est restée marquée, comme d'une effervescence secrète, étrangère aux éclats et aux brutalités avec lesquels elle s'est manifestée depuis, mais complaisante, insolemment, et parfois puérile. Romanciers et conteurs se sont évertués à la décrire ou à la suggérer tout en s'efforçant de lui donner une expression conforme aux canons de la beauté.

\* \* \*

#### 10) Cosmopolitisme et influence française.

Ce n'est point seulement dans le passé que l'esthétisme anglais a puisé à pleines mains pour y prendre ce qui lui appartenait; il s'est aussi servi libéralement des œuvres étrangères contemporaines.

La Grande-Bretagne au cours de son histoire s'est ouverte à plusieurs reprises aux littératures continentales. Les grands écrivains de la France, de l'Italie, et de l'Espagne ont à diverses époques suscité de l'autre côté de la Manche l'admiration, l'engouement, l'imitation. Mais jamais les vents n'avaient soufflé à la fois aussi librement des quatre coins du monde qu'à la fin du siècle dernier : de France et de Belgique, où la doctrine de l'art impressionniste, décadent ou symboliste s'était d'abord fixée; d'Allemagne, par la diffusion de l'idéologie Wagnérienne, en même temps que par la vogue de Goethe, Hegel, Schopenhauer et Nietzsche; de Scandinavie, par l'initiation du public anglais à Ibsen; d'Italie, avec la jeune et bruyante gloire de d'Annunzio; de Russie, par la forte et durable emprise de romanciers à la fois réalistes et illuminés.

L'article consacré annuellement aux littératures étrangères dans l'*Athenæum* signale la représentation de l'*Anneau des Niebelungen* à Bayreuth en 1875; le renouveau de la popularité de Schopenhauer en Allemagne en 1878; les premiers drames d'Ibsen en 1879 et 1880; en même temps que l'œuvre de Bjornson, et le roman naturaliste de Zola; Ibsen et Zola restent à l'ordre du jour les années suivantes; Tourguenief est l'objet d'une étude en 1883; l'apparition des « décadents » français est notée en 1886; de 1890 à 1894, Maeterlinck et Rodenbach reçoivent beaucoup d'attention; le « message » de Nietzsche est résumé en 1893, à propos de sa folie; et d'Annunzio est présenté au public britannique comme son interprète en 1896.

(<sup>92</sup>) Cité par Th. Gomperz : *Les Penseurs de la Grèce*, vol. V, chap. 7.



Un peu auparavant déjà, un vif élan de curiosité et de sympathie avait conduit Anna Jameson, disciple de Ruskin, à entendre le culte de l'art comme un pèlerinage vers d'autres cieux que celui du pays natal. L'évolutionniste Vernon Lee place le paradis de la beauté et de ses fervents bien au-dessus des frontières; Lafcadio Hearn ne s'est jamais reconnu d'autre patrie que celle de son choix. Le cosmopolitisme de l'école fin-de-siècle est plus frappant encore. Max Nordau dans son réquisitoire contre la Décadence<sup>93</sup> considère comme également responsables du mal les Pré-Raphaélites, le Tolstoïsme, l'Ibsénisme, le Nietzscheïsme, les « Parnassiens et Diabolistes », les Décadents, les Esthètes Français; et il les voue à la même exécution.

L'œuvre imaginative de Walter Pater le conduit en Italie, en France, en Allemagne; il ne situe ses récits en Angleterre que tout-à-fait exceptionnellement. Ses études critiques font une large place, non seulement aux écrivains et aux artistes de l'antiquité, du moyen-âge ou de la Renaissance, mais encore aux auteurs français modernes ou contemporains que, selon E. Gosse, il fut plus long à goûter<sup>94</sup>. Les premières tragédies de Wilde, sa *Salomé*, ses contes symboliques se déroulent en Russie, dans l'Orient, en Italie. A la plume d'Arthur Symonds nous devons de pénétrantes études sur Flaubert, Zola, les Goncourt, J. M. de Hérédia et les Parnassiens; sur les symbolistes français, G. de Nerval, Villiers de l'Isle Adam et Verlaine<sup>95</sup>; sur Guy de Maupassant et d'Annunzio<sup>96</sup>; sur Huysmans, Maeterlinck et Verhaeren<sup>97</sup>. R. H. Sherard, l'ami et le défenseur d'Oscar Wilde, écrit les biographies de Zola (1893), de Daudet et de Maupassant (1896). G. Moore vibre à chacune des influences contemporaines; on le dirait accordé à toutes les longueurs d'ondes; et il conte ses relations littéraires sous tous les cieux avec un luxe de détails qui touche au commérage. Si Richard Le Gallienne reste plus fidèle au paysage, à l'atmosphère, à la littérature britanniques, il consacre à « la fausseté de l'idée de nation » une étude fine et nette qui serait utile aujourd'hui encore<sup>98</sup>.

L'histoire de l'Esthétisme anglais se déroule partiellement en France. On compterait ceux de ses représentants qui n'y ont pas séjourné. On n'en finirait pas si l'on voulait citer tous les « Souvenirs », tous les « Mémoires », « Réminiscences » ou « Impressions » qui reflètent la vie de Bohème Parisienne entre 1880 et 1900, au bénéfice du public britannique<sup>99</sup>. Beaucoup des récits qui paraissent dans le fameux *Yellow Book* se déroulent au-delà

(<sup>93</sup>) *Degeneration*, 1893, traduction anglaise : 1895.

(<sup>94</sup>) Art. sur W. Pater dans le *Dictionary of Nat. Biography*.

(<sup>95</sup>) *Studies in two Literatures*, 1897.

(<sup>96</sup>) *Studies in Prose and Verse*, 1904.

(<sup>97</sup>) *Dramatis Personae*, 1923.

(<sup>98</sup>) *Prose Fancies*, second series, 1896.

(<sup>99</sup>) Mentionnons seulement : de G. Moore, *Confessions of a Young Man*, 1888, *Impressions and Opinions*, 1891, *Memoirs of my Dead Life*, 1906, *Hail and Farewell, Vale*, 1914; de Harland, *Melle Miss*, 1893, *Grey Roses*, 1895; de Du



de la Manche; ils voisinent avec des articles sur Henri Beyle, qu'on était chez nous en train de découvrir; sur Anatole France ou Gabriel d'Annunzio; avec des contes empruntés au folklore italien ;avec des récits et des vers en français : l'*Evêché de Tourcoing* par Anatole France, ou *Lilla, conte de neige pour mon neveu Rudi* du « prince Bojidar Karageorgévitch », ou encore le *Voyage dans les Yeux* de Constantin Meunier.

Plusieurs parmi les adeptes anglais de l'Esthétisme écrivent d'ailleurs eux-mêmes la langue de Baudelaire, selon l'exemple que leur avait donné Swinburne. C'est en français que George Moore publie d'abord les « *Confessions d'un Jeune homme* », dans la revue d'Edouard Dujardin; en français aussi a été écrite cette *Tragédie de Salomé* par Oscar Wilde, qui devait rester une des sinistres gloires du temps. Interdite sur la scène britannique, elle fut publiée à Paris en 1893 et à Londres en 1894.

Le nombre des traductions est considérable. Le *Yellow Book* publie celles de poèmes par Verhaeren et de Hérédia. Le troisième volume de la « *Keynotes Series* » est une version des *Pauvres gens* de Dostoewsky, publiée en 1896, avec une introduction de G. Moore. Outre *Pot-Bouille* aux jours de son Naturalisme impénitent, celui-ci a traduit des sonnets de Mallarmé, dans ses *Confessions*. R. L. Sherard s'est attaqué à Loti. L'œuvre de Dowson presque pour moitié, plusieurs livres de A. Machen, et, selon Osbert Burdett, les meilleurs poèmes d'Arthur Symons, consistent en traductions du français; comme *Silverpoint* (1898) de John Gray se compose essentiellement de poèmes traduits ou adaptés d'après Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud et Verlaine; tandis que le second recueil du même auteur, *Spiritual Poems* (1896), porte en sous-titre : « chiefly done out of several languages ».

Il serait sans doute excessif d'établir un lien intérieur entre la faveur des théories basées sur l'intuition et cet élargissement de goûts et d'intérêts. Le rationalisme a généralement rapproché les hommes plus que le sentiment, parce qu'il contient un principe d'universalité; le nationalisme et le traditionalisme, en Angleterre comme ailleurs, s'appuient souvent sur les certitudes intimes que met en honneur la philosophie « idéaliste ».

Mais il s'est trouvé que le compromis Victorien, fondé sur le moralisme chrétien d'une part, et l'empirisme utilitaire de l'autre, s'était développé en réaction contre des influences continentales jugées dangereuses, et dans une atmosphère étroitement insulaire. Ses adversaires furent naturellement portés à rafraîchir l'air en ouvrant toutes grandes les fenêtres sur l'étranger. L'Allemagne, d'autre part, était la patrie de l'idéalisme transcendantal, la France celle de l'esthétisme et de la « décadence »; autant d'attractions pour la jeune école anglaise. Enfin, avec le réseau toujours plus serré entre les idées et les hommes, établi par la civilisation et les mœurs modernes, l'isole-

---

Maurier, *Trilby*, 1894; de R. H. Sherard, *Twenty Years in Paris*, 1905, *Modern Paris*, 1911; de Sisley Huddleston, *Bohemian and Social Life in Paris*, 1928; de W. B. Yeats, *Autobiographies*, 1926, vol. IV.

ment n'était plus possible; et ce rythme mystérieux qui soulève d'aspirations semblables les peuples d'une même famille et les entraîne dans une évolution analogue, ce rythme jouait avec plus de force et de simultanéité que jamais.

Il y eut là une rencontre de circonstances que la suite des temps a fait ressortir comme exceptionnelle; une littérature européenne semblait prête à naître. Sans que les rapports puissent être tout-à-fait rompus entre elles, les diverses contrées du monde occidental ont subi depuis 1914 des bouleversements si profonds et, dans leur structure sociale, des changements si radicaux, qu'on peut se demander aujourd'hui si l'heure de ce rapprochement n'est point passée. Elle est, en tous cas, retardée; et malgré les efforts héroïques de certains intellectuels et artistes, ce n'est point demain sans doute que l'Italie fasciste, la Russie bolcheviste, l'Allemagne naziste, ses alliés et leurs vainqueurs, s'entendront spontanément, fût-ce sur des valeurs spirituelles.

\* \* \*

#### 11) Symbolisme et correspondances entre les arts.

L'esthétique fondée sur la philosophie intuitionniste se rattache d'une façon tout aussi frappante et plus intérieure à l'abolition d'autres frontières : celles qui séparaient le langage direct du langage indirect, l'exprimé de l'inexprimé ou de la suggestion. Où le symbolisme, et la notion des « correspondances » entre images et sensations, trouveraient-ils leur justification mieux qu'en cette conception de l'art? Ses adeptes ne voient-ils pas dans l'inspiration l'essentiel de toute œuvre, et dans les formes qu'elle revêt, divers ensembles de moyens comparables entre eux, unis par de multiples et complexes rapports? A moins que, avec Oscar Wilde, ils ne proclament la priorité de la forme; mais c'est alors pour la délier de toute attache logique, reconnue ou habituelle; c'est pour ériger en loi ses caprices les plus arbitraires.

Le langage indirect et la suggestion, avant même de s'appeler symbolisme et d'être brandis comme un défi ou un programme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ont été la source secrète de l'inspiration poétique. Le romantisme en a vécu. Avec Carlyle, Ruskin, Matthew Arnold, Tennyson et Browning, ils sont au cœur des révoltes qui ont maintenu les droits de l'esprit et ceux de l'art envers et contre les contraintes Victoriennes. Mais il appartenait à l'Esthétisme, d'abord en France, puis en Grande-Bretagne, d'en prendre pleinement conscience, de les mettre au tout premier plan, et d'en tirer un principe, en même temps qu'une technique.

Walter Pater le premier insista sur l'importance suprême de la suggestion en art. Il y revient constamment dans ses études critiques; sans en donner une démonstration en règle, il l'invoque pour justifier des appréciations frappantes, des jugements délicats et originaux; le mot lui-même surgit sous sa plume avec un accent significatif; on peut dire qu'il suggère le

119317

sens et la portée de la suggestion par toute son œuvre, plutôt qu'il ne les définit et les impose. C'est le rôle au contraire qu'assumèrent les symbolistes français; et les disciples de Pater devinrent tout naturellement les leurs. On trouve dans les *Confessions* de G. Moore l'aveu d'emprunts qui n'étaient guère que légitime reprise; de même que chez Arthur Symonds lorsque, découvrant en le symbolisme le principe contenu dans l'esthétisme comme dans le décadentisme, et destiné à leur survivre, il les rattache sans hésiter aux écrivains français.

L'expression indirecte ou la suggestion, si elles ne consistent pas toujours en la transposition d'un ordre de sensations et d'images en un autre, s'accordent avec elle au point de la provoquer fréquemment. Rendre un état d'âme par un paysage et vice-versa, les sons par les couleurs, une vision par des parfums ou par une harmonie, est le moyen le plus évident, en même temps que le plus hardi, de les suggérer par un détour. Aussi cette fusion intentionnelle, qui est art et non point confusion, est-elle un des traits caractéristiques de la littérature en Grande-Bretagne comme en France, entre 1880 et 1900. On peut dire que la poésie, ou les récits d'imagination, en revendiquant les ressources des arts plastiques et de la musique, des parfums et des saveurs, ont ouvert aux esprits un univers plus profond, plus complexe et plus troublant que celui des livres jusque-là; un peu comme les géométries construites sur quatre dimensions ou davantage dépassent les limites de l'expérience ordinaire.

Walter Pater, il est vrai, au nom du rôle primordial qu'il accorde à l'élément sensuel dans la beauté, s'élève contre « le tort qui consiste à traiter la poésie, la musique, la peinture et les productions variées de l'art comme la traduction en des langues différentes d'une même quantité définie d'imagination, à laquelle s'ajoutent seulement certaines qualités techniques. » La « matière sensible de chaque art, » précise-t-il, « comporte une qualité de beauté qui lui est propre, et qu'on ne saurait rendre dans les formes d'un autre. » Ceci dit, il note cependant que, sans aller jusqu'à se substituer les uns aux autres, les arts empiètent sur leurs limites réciproques et se prêtent mutuellement des forces nouvelles. C'est ainsi que « certaines musiques parmi les plus délicieuses qui soient semblent toujours prêtes à passer dans le domaine de la peinture », comme certains vers dans celui de la pure harmonie. Il multiplie ensuite les exemples; et certains sont bien antérieurs à la période qui nous occupe, puisqu'il remonte aux chansons de Shakespeare. S'il se refuse d'ailleurs à l'assimilation des qualités spécifiques d'un art à celles d'un autre, il les soumet tous à la même loi de perfection : la fusion de la matière et de la forme. Parceque cette fusion est plus complète dans la musique que dans aucun autre, il la met au rang suprême, modèle et idéal de tous <sup>100</sup>.

(100) *La Renaissance. L'Ecole de Giorgione*, trad. française de R. Cornaz.

Whistler, Aubrey Beardsley, Max Beerbohm, du Maurier manient la plume aussi bien que le pinceau, la pointe sèche ou le burin, de même que Blake, Ruskin, Rossetti, W. Morris avaient été peintres, dessinateurs, décorateurs ou graveurs en même temps qu'écrivains; en outre l'idée qui présida à la fondation du *Yellow Book* en 1894 fut d'offrir au public côte à côte les œuvres originales de poètes, prosateurs et artistes. Dans tous les livres de la *Keynotes Series*, cette collection qui, avec le *Yellow Book*, est restée la manifestation la plus caractéristique de l'esthétisme anglais, de beaux frontispices dessinés par Aubrey Beardsley accompagnent le texte. Les publications « en belles-lettres » de John Lane et d'Elkin Matthews joignent à la recherche du texte celle de la typographie, de la présentation et de l'illustration. Walter Pater est critique d'art non moins que critique littéraire ou romancier; et Vernon Lee, davantage. Georges Moore a ajouté à des mémoires et souvenirs, qui participent de tous les genres à la fois, un livre sur les *Peintres Modernes*, en 1893. A. Symons a intitulé un de ses ouvrages : *Studies in Seven Arts*. F. Wedmore, M. Hewlett, William Sharp, James Barrie sont critiques dramatiques ou critiques d'art en même temps que conteurs et poètes.

Littérature et peinture n'avaient jamais été radicalement séparées. Le mot suggère des images comme le crayon ou le pinceau; et la plupart des écoles ont exploité cette ressource consciemment ou inconsciemment. Mais dans le courant du XIX<sup>e</sup> siècle, elle a été mise en coupe réglée. Sur ce point en particulier, la France a montré la voie : Baudelaire, Gautier, Flaubert, les Goncourt, pour ne nommer qu'eux, ont conçu leurs poèmes et leurs récits comme des évocations visuelles — tableaux, fresques, aquarelles, émaux, eaux-fortes ou miniatures; et ils l'ont dit. Mais le sens et l'amour de la couleur parmi les écrivains fin-de-siècle, n'est guère moins remarquable en Angleterre. Holbrook Jackson dans son livre sur *The Yellow Nineties* en montre les principales manifestations avec beaucoup de précision; les titres eux-mêmes sont significatifs, à commencer par le *Yellow Book* et à finir par *Green Fire* de « Fiona Macleod » (W. Sharp), en passant par *Grey Roses* de Harland et par *The Green Carnation* de Hichens. Le jaune n'est point la seule couleur qui se soit emparée des imaginations, remarque-t-il; le vert a eu aussi ses fidèles; O. Wilde ne voit-il pas dans la vogue dont il jouit la marque de dispositions artistiques, en même temps qu'un signe de décadence? Le bleu n'est point sans avoir ses partisans; non plus que le pourpre ou le mauve, qui devait désigner la dernière décade du siècle aux Etats-Unis; mais le blanc surtout se rencontre partout : « White gleamed through the most scarlet desires and the most purple ideas of the Decade just as its experimental vices went hand in hand with virtue »<sup>101</sup>. Holbrook Jackson relève cette sensibilité à la valeur du blanc dans « un beau chapitre de *Marius l'Epicurien* : *White*

(101) *The Eighteen Nineties*, 1923, chap. IX : *Purple Patches and Fine Phrases*.

*Nights* ». Le Gallienne avec sa « Reine des neiges », Dowson dans *Pierrot of the Minute*, W. B. Yeats et d'autres encore, dit-il, exécutent des variations en blanc majeur ou en blanc mineur; ils jouent de l'argent, du clair de lune, du clair d'étoiles, de l'ivoire, de l'albâtre, du marbre, de la mer écumeuse, etc. etc. Certaines pages d'Oscar Wilde sont de la joaillerie littéraire; on y voit luire la laque verte des feuilles du lierre; les étoiles violettes de la clématite scintillent dans la nuit de son feuillage; l'air est irisé comme la nacre, ou de couleur chaude comme l'abricot; la joie a l'incarnat d'une rose, etc. etc.

Les rapports entre les différents ordres de sensations avaient été évoqués en France par Baudelaire dans les *Fleurs du Mal* (1857), Rimbaud dans son fameux sonnet sur les voyelles (1872-73), Huysmans dans *A Rebours* (1884). Auditions colorées, symphonies de parfums, bouquets de saveurs, visions musicales ont été dénoncés par la critique orthodoxe comme des signes de dégénérescence et des recherches morbides par lesquelles l'art décadent se condamne lui-même. G. L. Van Roosbroek a montré avec beaucoup de finesse érudite que ces notions reposent sur des phénomènes rares, mais nullement anormaux, qui avaient été relevés et étudiés dès le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>102</sup>. Sans y attacher de blâme ou de suspicion, on peut noter qu'en Angleterre comme en France, la littérature dite « décadente » s'y est ouverte avec plus de complaisance qu'aucune autre, et en a tiré des effets plus intéressants et plus variés. Whistler s'était plu à appeler ses compositions des « symphonies »; J. A. Symonds intitule un recueil de poèmes : *In the Key of Blue*; G. Egerton écrit des « Tonalités », des « Symphonies » et des « Dissonances »; G. Crackanthorpe des « Vignettes ». Le style de George Moore dans *The Lake* est tout émaillé de transpositions imprévues, de même que les contes de G. Egerton. Dans le roman parodique de Robert Hichens, *The Green Carnation*, la nuance à laquelle correspond le chant grégorien est complaisamment discutée : « toute combinaison de sons », lit-on, « donne à l'esprit une impression de couleur. Les chants grégoriens sont évidemment d'un brun profond et sombre, de même que les hymnes de l'Armée du Salut sont d'un Magenta criard »; ou bien les coqs dans la basse-cour lancent un appel couleur de flamme; il n'est pas jusqu'au silence de la nuit qui n'ait sa nuance, et ne soit d'argent. Oscar Wilde dans *The Critic as an Artist* parle de la musique étrangement colorée de Chopin, et de la fantaisie déchaînée et écarlate de Dvorak. Holbrook Jackson, dans un chapitre déjà cité de *The Eighteen Nineties*, donne un véritable feu d'artifice d'exemples analogues <sup>103</sup>.

L'attention prêtée à la musique, évidente dans plusieurs des expressions citées, se marque à l'introduction d'un article sur Bizet dans le premier numéro du *Yellow Book*, d'un autre sur Berlioz dans le second, et d'un dessin par Aubrey Beardsley dans le troisième, satirisant le snobisme wagnérien. Lorsque cette revue cessa de paraître, on sait que plusieurs périodiques

(<sup>102</sup>) *The Legend of the Decadents*, 1927.

(<sup>103</sup>) *Purple Patches and Fine Phrases* (chap. 9).

naquirent de ses cendres. L'un d'eux, *The Dome* (1897-1898), annonça l'ambition d'accueillir « tous les arts »; un des numéros suivants précise : « revue de littérature, de musique, d'architecture et des arts graphiques ». Pendant sa brève carrière, ce vaillant journal publia une étude sur Tchaïkovsky et un menuet d'Elgar.

Pater, en dégageant la notion de prose poétique, mit en relief la valeur de la musicalité dans toute œuvre littéraire avec une force persuasive qui ne devait guère permettre de l'oublier; et l'on se souvient qu'il place la musique au premier rang des arts. Elle est aussi associée à la création littéraire dans plusieurs ouvrages de l'époque, notamment par George Moore; *Evelyn Innes* mérite d'être appelé « roman musical » dans le sens où les termes : roman mondain, ou roman paysan, sont entrés dans l'usage. La « *Keynotes Series* » emprunte son titre général, qui est une manière de programme, au vocabulaire de l'harmonie; en outre l'un des récits qui y ont paru a pour titre : *The Mirror of Music*, et retrace les étapes d'un génie morbidement musical, depuis l'inspiration jusqu'à la folie. George Gissing qui, sans appartenir à l'esthétisme, a publié une nouvelle dans le *Yellow Book*, choisit pour héroïne dans *The Whirlpool* (1897) une violoniste virtuose, dont la destinée est toute dominée par sa vocation musicale. Le monde des sons joue un rôle important dans les nouvelles d'Ernest Dowson, admirateur fervent de Wagner. La Walkyrie, Iseult, Siegmunde, Elizabeth, comme la Marguerite de Gounod, comptent au nombre des personnages auxquels G. Moore prête vie. Oscar Wilde, quoi qu'on en ait dit <sup>104</sup>, était assez sensible à la musique pour ne point déroger à la mode et faire une place à ses émotions wagnériennes dans *Intentions*.

Tout auteur qui vise à être de son temps dans les vingt dernières années du siècle mentionne Wagner. L'auteur de la Tétralogie est discuté, défini, admiré, adoré, non seulement par les héros de G. Moore et d'Oscar Wilde, mais par ceux d'Arnold Bennett, et par le jeune compositeur Berkeley, dans *Philistia* (1884) de Grant Allen; Rose, dans *Robert Elsmere* (1888), est une de ses ferventes, comme Mary Crookenden dans *The Wages of Sin* (1892) de Lucas Malet; il est cité par E. Lynn Linton dans *During the Long Night* (1888). La scène principale de *The Rubicon* (1894) par Frederic Benson se déroule durant une représentation de Tannhäuser. La société distinguée que parodie R. Hichens dans *The Green Carnation* (1894) préfère à l'*Anneau des Niebelungen*, désormais trop connu, et comme tombé dans le vulgaire, la musique religieuse ancienne, les motets de Palestrina et le chant Grégorien. G. B. Shaw ne fit que satisfaire à un goût largement répandu, lorsqu'il publia *The Perfect Wagnerite* en 1898, comme il avait écrit en 1891, pour répondre aux curiosités éveillées, *The Quintessence of Ibsenism*.

Arnold Bennett, de ses rapports avec le *Yellow Book* où parut une de

(104) Voir ci-dessous chap. 5.



ses nouvelles, a conservé peu de chose, si ce n'est peut-être justement le goût d'associer parfois les impressions musicales aux sentiments de ses personnages. Un concert dans *The Glimpse* (1909) permet à l'auteur d'apprécier et de juger non seulement Wagner, mais Charpentier, Debussy et Ravel; et le sort de l'héroïne dans *Carlotta* (1911) se joue à l'accompagnement d'un orchestre. La faveur du roman musical se poursuit jusqu'à nos jours, s'il en faut croire les succès remportés par Margaret Kennedy avec *The Constant Nymph* et *The Fool of the Family*.

\* \* \*

## 12) Le nouvel idéal littéraire.

La conception de la beauté qui répond à l'intuitionnisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est tout entière orientée, non vers l'imitation, mais vers la découverte et la création. Il lui faut à tout prix des effets sans cesse nouveaux. D'où cet engouement pour le modernisme, cette vogue du mot « new » dont Holbrook Jackson cite tant de cas significatifs et amusants; d'où aussi, en partie, l'intention bien nette « d'épater le bourgeois », et la faveur du « scandale considéré comme un des Beaux-Arts » (*Shocking as a Fine-Art*) auquel il consacre un chapitre. La préciosité du style, la hardiesse des images et des rapprochements, l'archaïsme de certains auteurs, les néologismes des autres, leurs termes arbitrairement associés, parfois jusqu'au disparate et à l'obscurité, leur emphase et leurs affectations, sont l'effet d'un effort de renouvellement, fût-ce par un retour en arrière ou un déni à la nature; le fruit d'un désir effréné de rafraîchissement; ils trahissent la volonté d'échapper à toutes les emprises traditionnelles, et de frapper les esprits par quelque moyen que ce soit.

Ainsi, tandis que l'idéal littéraire était plus strictement délimité par l'esthétisme qu'il ne l'avait été par le réalisme; tandis que la reproduction de la réalité en était exclue, du moins en principe; tandis qu'il était soumis à des exigences de composition et de style qui, pour être intérieures, n'en étaient pas moins bien plus strictes, et à un appétit plus impérieux de perfection et de beauté, il bénéficiait par ailleurs d'un enrichissement considérable. Il s'ouvre à mille influences jusque-là négligées; il s'ouvre aux puissances obscures de l'âme et au rêve; or le rêve, par ses racines, touche à un ordre de réalités encore incomplètement exploitées : l'inconscient<sup>105</sup>; et par son épanouissement, peut-être, il préfigure l'avenir.

L'expérience du romantisme, poursuivie par le Pré-Raphaélisme, revécue par la jeune école dans une ambiance morale différente, et, à certains égards, particulièrement favorable, a permis aux écrivains d'acquérir la pleine cons-

(105) Origine d'un nouveau réalisme qui devait se développer au XX<sup>e</sup> siècle, sous le nom de « Surréalisme ».

science des moyens dont ils disposaient, de leur souveraineté et de leurs privilèges. La connaissance qui les intéresse le plus désormais, ce n'est plus celle de la nature, ni celle de la vie, mais celle de la beauté. De là l'importance qu'ont eue, parmi les représentants de l'esthétisme, les questions de théorie. Walter Pater, John Addington Symonds, Oscar Wilde, George Moore, Richard Le Gallienne, Arthur Symons, Arthur Machen, pour ne citer qu'eux, leur ont donné une attention passionnée et exacte; Oscar Wilde considère la faculté critique comme essentielle à la création, et comme plus noble, plus féconde que toutes les autres. Le culte de l'art ainsi entendu se développa dans des milieux restreints, érudits, informés, cultivés; aussi n'est-il point surprenant que les principes des penseurs aient parfois aidé les hommes de lettres à définir leurs buts et leurs procédés. On comprendrait et on apprécierait imparfaitement le brillant et bref épanouissement qui a marquée les années 1880 à 1900, si l'on n'étudiait les plans selon lesquels ont été dessinés les jardins de l'esthétisme, avant qu'y croissent les fleurs du bien et du mal.

---

## CHAPITRE II.

### L'ESTHÉTISME ÉVOLUTIONNISTE.

— VERNON LEE; LAFCADIO HEARN —

1) L'esthétique de Spencer et de ses continuateurs. — 2) L'art selon l'évolutionnisme. — 3) Vernon Lee : œuvre critique. — 4) Vernon Lee : œuvre imaginative. — 5) Lafcadio Hearn : idées philosophiques. — 6) Lafcadio Hearn : opinions littéraires. — 7) Lafcadio Hearn : œuvre imaginative.

---

#### 1) L'esthétique de Spencer et de ses continuateurs.

Malgré l'écroulement de l'évolutionnisme Spencérien, une de ses branches continua à se développer et à trouver des adeptes; et c'est l'esthétique, ainsi qu'il est naturel puisque la nouvelle génération, en même temps qu'elle devenait sceptique ou indifférente envers la vérité scientifique qui avait passionné la précédente, s'éprenait d'art et de beauté.

En outre, si les théories intuitionnistes — Néo-Hegelianisme, ou Nouvel Idéalisme — en faisant la conquête des jeunes esprits avaient jeté le discrédit sur l'empirisme et le mécanisme de Spencer, l'esthétique évolutionniste devait résister à leurs attaques mieux qu'aucune autre partie; car l'auteur des *Principes de Psychologie* a fait de la beauté, en une certaine mesure, l'objet d'une appréhension immédiate et comme d'une divination. S'écartant des associationnistes, il avait rendu à l'intuition une place dans la vie mentale — en la réduisant, il est vrai, à un sentiment basé sur des expériences antérieures, inscrit dans la mémoire de la race, et devenu inné ou instinctif. Il différait des philosophes qui l'ont supplanté sur l'origine, la nature et l'importance de cette divination, non sur son existence même; et la théorie de la beauté est justement le domaine où elle prend un rôle prédominant.

La philosophie de l'art chez Spencer se distingue, toutefois, de celle que les Néo-Hégéliens devaient mettre en honneur par la méthode qu'elle adopte et les préoccupations auxquelles elle obéit. Elle se fonde sur les principes de l'empirisme rationaliste qui a dominé l'histoire de la pensée anglaise depuis Bacon. Comme Alison, comme les Mill, comme Bain, l'auteur des *Premiers Principes* part du particulier et du concret pour aboutir, par induction, aux idées générales et abstraites. C'est en analysant les jouissances esthétiques qu'il cherche à établir la définition de la beauté; ses voies d'accès sont la

physiologie et la psychologie; et les généralisations auxquelles il aboutit relèvent de ces deux sciences.

Le réalisme littéraire avait été une application sommaire de l'esprit scientifique au domaine de l'art; l'Angleterre n'a pas eu de Taine; et ses écrivains ou ses artistes en sont beaucoup plus directement responsables que ses hommes de science ou ses philosophes, même lorsque ceux-ci ont paru y reconnaître un reflet de leurs doctrines. En fait, Herbert Spencer, et même Darwin, s'ils s'efforcent d'expliquer le sens de la beauté, son rôle et sa valeur selon les lois qui régissent l'univers, y voient une manifestation privilégiée de la vie, une activité spécifique du cerveau et de l'esprit; si bien qu'à côté des théoriciens plus ou moins complètement gagnés à l'anti-intellectualisme, ils méritent une place dans l'étude de l'esthétisme à la fin du siècle.

Charles Darwin ne faisait que suivre les vues de son aïeul Erasmus lorsqu'il plaçait l'origine du sentiment esthétique dans l'instinct de sélection sexuelle et en retraçait le développement à travers la série des espèces animales<sup>1</sup>. Herbert Spencer s'attache à l'analogie de l'art et du jeu, remarquée déjà par Schiller; l'un et l'autre, dit-il, consistent en une activité spontanée qui permet à l'organisme de dépenser un surplus d'énergie laissé sans emploi par la vie. La perception de la beauté correspond au plus haut degré que puisse atteindre cette activité sans entraîner de douleur ou de fatigue. C'est donc en premier lieu une excitation agréable. En deuxième lieu, cette excitation, d'abord locale et particulière, se diffuse dans tout le système nerveux, ce qui provoque un plaisir vague et général; par dérivation, des associations d'idées s'éveillent, qui renforcent le plaisir. C'est ainsi que les couleurs fraîches nous paraissent aimables parcequ'elles nous rappellent l'éclat des fleurs. Le plaisir esthétique est d'autant plus grand que le registre de ces impressions est plus étendu, plus considérable; ce qui détermine une hiérarchie des valeurs esthétiques. Tout au bas, H. Spencer place celles qui relèvent des sensations brutes; puis, de leur contraste ou de leur harmonie; vient ensuite l'intérêt que procure la substitution de la représentation à la perception directe des objets; puis, ce sont les jouissances dues aux sentiments et aux idées qui s'y rattachent. Ces sentiments, ces idées, peuvent être égoïstes, égo-altruistes ou altruistes; et dans ce dernier cas, le plaisir est de l'ordre le plus complexe et le plus haut.

Cette échelle aboutit à identifier le plus souvent la qualité esthétique d'une œuvre avec sa signification morale; et la théorie de Herbert Spencer devait s'accorder facilement avec le goût Victorien. Il déclare, il est vrai, que l'art parfait comporte l'union de tous ces éléments — union bien rarement réalisée, s'il en faut croire les jugements qu'il porte : l'art grec a pour défaut de ne faire appel qu'à l'égoïsme et aux passions personnelles; la litté-

(<sup>1</sup>) E. Darwin : *Zoonomia, or The Laws of Organic Life*, 1794. C. Darwin : *The Descent of Man*, 1871.

rature médiévale, aux instincts grossiers; les tableaux primitifs sont crus et choquants pour les yeux, et leur inspiration compense rarement cette insuffisance; les œuvres modernes, trop souvent, nous offrent des sensations agréables au détriment de tout sentiment élevé <sup>2</sup>.

Il avait prouvé que la beauté des sons était fondée sur le rapport des vibrations sonores, ainsi que l'avait établi J. Sully, en 1872, dans la *Fortnightly Review*, en s'appuyant sur les travaux de Helmholtz; et il suggère qu'une démonstration analogue pourrait être faite en ce qui concerne les couleurs. Mais l'étude de cette corrélation entre le sentiment esthétique et les phénomènes physiologiques ou physiques devait être l'œuvre de son disciple, Grant Allen. Dans *Physiological Aesthetics* (1876), *The Colour Sense, its Origin and Development* (1879); dans une série d'articles intitulés *Pain and Death, Aesthetic Evolution in Man, Sight and Smell in Vertebrates*, publiés dans *Mind* en 1881, celui-ci a cherché à décrire comment le plaisir artistique répond, dans l'ordre de l'activité sensorielle et cérébrale, au « maximum de stimulation avec le minimum de fatigue »; il a cherché à définir les longueurs et les interférences d'ondes lumineuses qui accompagnent les harmonies et les dissonances des sensations visuelles.

Ces tentatives, extrêmement délicates, soulevèrent un vif intérêt; le sujet fut passionnément discuté dans les pages de *Mind* en 1879 et 1880. Des voix divergentes s'élevèrent; et Gurney maintint que les termes « ordre, loi, régularité » ne sont pas applicables à la beauté; « l'émotion esthétique, dit-il, qu'elle s'exprime par de simples associations, aisément définissables, ou par des suggestions obscures, reste en son essence aussi irréductible que nos plus simples perceptions ». Il s'inscrit contre les efforts de Grant Allen pour faire, de la théorie de l'art, une science empirique et concrète, et contre ceux de Helmholtz pour lui donner une base rationnelle. Il défend une conception subjective et individuelle du beau en des termes qui n'auraient point déplu aux partisans de l'intuition. Il me semble, écrit-il, que « la conjecture qui s'impose n'est pas l'existence d'un ordre et d'un arrangement d'une complexité infinie... ou de faits objectifs susceptibles d'être de mieux en mieux compris et appréciés par une intelligence de plus en plus parfaite; mais celle de forces infinies, en puissance dans notre moi — de faits subjectifs auxquels, dans certains cas, les fenêtres de l'âme semblent momentanément s'ouvrir » <sup>3</sup>.

Dans l'ensemble, la théorie évolutionniste de la beauté, aux environs de 1880, a vivement frappé les esprits. James Sully, tout en faisant quelques réserves, salue le second ouvrage de Grant Allen, le *Sens de la couleur*, comme « un parfait exemple de la nouvelle psychologie, qui n'est plus

(<sup>2</sup>) *Essays. 1st series* 1857. — *2d series* 1863. — *3rd series* 1874. *Principles of Psychology* 2e vol, 1874.

(<sup>3</sup>) *Relations of Reason to Beauty, Mind*, 1879; voir aussi dans la même année son article : *On Discords*.

introspective seulement, mais qui s'appuie sur la psychologie animale ou comparative, les conditions physiologiques, et l'étude de la genèse de l'esprit — champ immense et encore inexploré » <sup>4</sup>.

Plus tard, en 1894, H. Rutgers Marshall devait reprendre toute la question dans son ouvrage : *Pain, Pleasure and Aesthetics*, pour en donner à la fois un historique et une théorie. Sans cesser de se placer au point de vue scientifique, de rechercher les causes physiologiques et psychologiques du sentiment artistique et de trouver son essence dans le besoin ou le goût du plaisir, et tout en maintenant l'importance de l'élément sensuel dans l'appréciation de la beauté, il suggère une échelle des jouissances esthétiques selon leur degré de permanence.

\* \* \*

## 2) L'art selon l'évolutionnisme.

Ce que de telles vues apportaient aux fervents de l'art, c'était d'abord le sentiment de son accord profond avec toutes les nécessités vitales. Herbert Spencer et ses disciples, corrigeant certaines applications d'un Utilitarisme sans nuances, avaient insisté sur le « désintéressement » du plaisir esthétique; mais ils n'en restent pas moins opposés à la doctrine de « l'art pour l'art ». La recherche de la beauté, pour eux, contribue essentiellement à la santé morale, à l'épanouissement de la personnalité tout entière; loin de jamais contredire les lois de l'existence matérielle, physiologiquement aussi bien que spirituellement, elle constitue une activité bienfaisante, un degré supérieur d'adaptation à la vie.

Dévoilant en outre une harmonie insoupçonnée entre les conditions physiques de nos perceptions et les jouissances esthétiques que la nature nous apporte, la doctrine soutenue par Grant Allen respire la confiance en un univers, à cet égard du moins, favorable aux formes les plus élevées de l'existence. Et nous rencontrons ici un des paradoxes de l'histoire des idées : tandis que le système de Spencer provoqua souvent chez ses adeptes, contre sa propre attitude d'ailleurs, un sentiment pessimiste en ce qui concerne le monde et la vie, son esthétique encouragea l'optimisme. C'était la contrepartie de la soumission à un mécanisme écrasant pour l'initiative, l'espoir, les aspirations spirituelles; c'était la manifestation sensible de cette harmonie entre la réalité matérielle et les aspects élevés de l'existence qui, affirmée par le philosophe, paraissait à beaucoup obscure, incertaine ou insuffisante; et ce fut parfois, pour ceux mêmes qui avaient été frappés par les conséquences fatales de la doctrine, une source de résignation ou de joie. Par contre,

(<sup>4</sup>) Compte-rendu dans *Mind*, 1879; voir aussi du même *Pleasure of Visual Form*, id. April 1880.



plusieurs des écrivains dits « idéalistes » devaient professer le plus sombre pessimisme, et parfois s'y perdre avec leur art.

La théorie ainsi dérivée de l'évolutionnisme Spencérien reste plus près de la nature que l'esthétisme qui s'est constitué en opposition à la science positive, à la philosophie intellectualiste et au réalisme littéraire; l'imitation, la reproduction et l'exposition explicite des faits y jouent un plus grand rôle que la suggestion; elle rejoint même parfois ce naturalisme qui s'était développé comme elle sous l'influence de la science; mais elle en reste séparée par son insistance sur la beauté et par la place privilégiée qu'elle laisse à une sorte d'intuition, dérivée et dépendante, dans l'art, et à l'art dans la vie. Par les relations qu'elle garde avec les exigences de l'existence physique et de la santé, elle est préservée des fantaisies tout-à-fait arbitraires ou artificielles, et de l'anarchie ou du désespoir, rançon des audaces extrêmes — de la « liberté qui égare » et de la « lumière qui aveugle » dont parle W. B. Yeats dans *The Land of Heart's Desire*.

Courant secondaire dans le mouvement des esprits à la fin du siècle, elle eut des enthousiastes, comme Grant Allen lui-même; il ne s'en tint pas à son rôle comme théoricien et vulgarisateur de l'évolutionnisme; son œuvre compte, outre deux ambitieux romans philosophiques <sup>5</sup>, d'abondants et faciles récits qui, tout en restant pour lui des gagne-pains, sont fleuris d'aventures et exubérants d'imagination; il a de plus publié chez John Lane, l'éditeur de l'école fin-de-siècle, un volume de vers : *The Lower Slopes* (1894) qui, par la liberté de la forme et la mélancolie frondeuse, se rapproche de l'esthétisme alors en faveur dans la jeune génération. Richard Le Gallienne, tout en lui reprochant d'avoir « trop complètement mis Darwin et Spencer à la place des prophètes Hébreux », et d'avoir avec eux refusé de prendre en considération « un je ne sais quoi de mystique qui pénètre la vie humaine », ajoute : « il a rendu la science positivement émouvante; car il était plus qu'un écrivain clair et compétent; il y avait du poète en lui... personne n'a montré à un degré aussi écrasant le sens des merveilles de l'univers » <sup>6</sup>.

\* \* \*

### 3) Vernon Lee: Œuvre critique.

Violet Paget, ou, selon le pseudonyme qu'elle s'est donné, Vernon Lee, a effectué avec plus d'ampleur et de variété une conciliation analogue. En une longue série d'essais, depuis 1880 jusqu'à nos jours, elle a, d'une plume expansive et alerte, exposé une religion de l'art qui s'appuie sur la philosophie des sciences et la croyance au progrès. L'éclectisme est la loi de sa pensée; mais elle choisit ses emprunts, mesure le blâme ou l'éloge, limite

(<sup>5</sup>) Voir *Le Roman et les Idées*, vol. 1, p. 48-50 et 283-284.

(<sup>6</sup>) *Prose Fancies*, article sur Grant Allen, 1899.

et motive son adhésion avec une décision et une netteté qui donnent une valeur nouvelle aux opinions qu'elle exprime. Ses articles ont été d'abord dispersés dans la presse et les périodiques, puis recueillis en volumes à des dates diverses, qui ne correspondent pas toujours à l'ordre de leur composition; mais ils offrent une doctrine cohérente, à la fois souple, originale et représentative.

Elle s'élève contre une conception du « désintéressement » en art qui ferait de la beauté une superfluité, une croissance parasite; c'est au contraire une des nécessités de l'existence, écrit-elle, et une des plus hautes, des plus essentielles. Spencer a comparé l'art au jeu; mais l'opposition que nous établissons entre le jeu et le travail est fautive; c'est l'effet d'une psychologie dépassée qui, refusant d'admettre l'instinct et l'intuition, expliquait toute action par le calcul des plaisirs et des peines : « tout travail humain digne de ce titre participe à la qualité du jeu... et si jamais l'activité humaine atteint à toute sa fécondité, ce sera quand la distinction qui les sépare aura perdu son sens, le jeu étant simplement le travail préparatoire de l'enfance, ou celui par lequel l'adulte répare ses forces et assure son équilibre » <sup>7</sup>.

Elle cite Ruskin comme l'un des maîtres de sa pensée, tout en rejetant le finalisme de l'auteur des *Pierres de Venise*, et sa tendance à chercher dans le passé un Eden, et à l'y trouver. Elle dénonce comme funeste son assimilation de la beauté à la vertu; à cause de cette erreur, écrit-elle, un des plus grands théoriciens de l'art et de la conduite a dégradé l'art et rendu la morale stérile, dans son désir de sanctifier l'un par l'autre; ce système est faux, et il n'en peut résulter que du mal. Dans un article intitulé *Ruskinism*, elle insiste sur les inconvénients de cette confusion entre la morale et l'art, « le sophisme fondamental » de Ruskin; elle expose les contradictions auxquelles il se trouve acculé, et oppose à sa doctrine les idées de Goethe et de Winckelmann, les systèmes de Taine ou de Hegel. Elle adopte Walter Pater avec enthousiasme, refusant de voir la portée extrême et la dangereuse hardiesse de ses opinions; elle le présente comme un défenseur de la modération et de la pureté; elle lui dédie un de ses livres, *Euphorion*, en 1885; et elle écrit : « c'est Mr. Pater qui a le premier signalé que l'habitude de la jouissance esthétique transforme l'épicurien en ascète ». Elle a lu William James, aussi bien que Taine et Hegel; et elle discute ses vues sur la musique <sup>8</sup>.

Mais la diversité de son information, la largeur de ses sympathies ne l'empêchent pas d'exprimer avec l'éloquente insistance et l'exactitude pieusement littérale d'un apôtre l'harmonie profonde qui unit l'art, la morale et la vie, telle que l'esthétique fondée sur la physiologie l'affirme, ni de flétrir avec véhémence l'anarchie, la morbidité et les excès auxquels peut conduire le culte de « l'art pour l'art ». Son langage est celui de la vulgarisation

(7) *Laurus Nobilis*, 1909: *Beauty and Sanity, Art and Usefulness*.

(8) *Belcaro*, 1881; *Laurus Nobilis*: *The Use of Beauty; Beauty and Sanity; Art and Usefulness*.

scientifique aux environs de 1880 : « la beauté, la bonté et la vérité, » écrit-elle, « sont trois objets différents; mais les énergies qu'elles mettent en jeu — énergies vitales, primordiales, nécessaires à la survivance même de l'homme — ont toutes pris naissance et évolué dans le même effort de la créature humaine pour s'adapter à son milieu; elles ont ainsi dès leur origine et au cours de leur incessante croissance fonctionné de concert, se rejoignant, se rencontrant, se fortifiant mutuellement, jusqu'à ce qu'elles se soient indissolublement enlacées en un tissu de coïncidences organiques. Parmi celles-ci, j'en ai choisi trois : celles des facultés esthétiques, premièrement avec les instincts altruistes, deuxièmement avec les harmonies supérieures de la vie universelle, troisièmement avec le développement le plus noble de l'individu... Je désire attirer l'attention sur elles, persuadée que je suis que le progrès scientifique de nos jours aura vite fait de détruire et le faux esthétisme, et l'Utilitarisme borné qui ont jeté des doutes sur les relations intimes et vitales de la beauté avec toutes les fins élevées de notre existence. » <sup>9</sup>

Tous les essais critiques de Vernon Lee sont l'application du programme qu'elle traçait ainsi; dans *Nisi Citharam*, et *Harmonies Supérieures*, elle étudie les rapports du sens esthétique avec la sympathie, et conclut par une candide apothéose du progrès social et humain; dans *Beauté et Santé*, elle exalte les avantages de la culture antique pour l'heureux épanouissement de l'individu; dans *l'Utilité de la Beauté*, elle célèbre l'accord qui s'établit entre l'univers matériel et les aspirations esthétiques de l'homme : déjà, écrit-elle, grâce à la psychologie moderne, « cette nouvelle et admirable science du corps et de l'âme », on peut affirmer que « la puissance de la beauté, la puissance essentielle à l'art, est due aux relations de certaines formes visibles et auditives avec les principales fonctions mentales et vitales de tous les êtres humains — relations qui s'appuient sur tout le cours de l'évolution humaine et peut-être animale. » <sup>10</sup>

Entre son point de vue et celui de l'esthétisme « fin-de-siècle », le contraste est éclatant. L'engouement soulevé par l'œuvre de Wagner lui paraît le symptôme d'un pernicieux désordre. Elle reproche à cette musique d'être morbide et trop adonnée aux émotions, « d'élever aux nues notre moi inférieur, primitif, chaotique, où l'âme n'a pas encore apparu; de prêter la dignité de la beauté et de la franchise ou de l'intrépidité, qui appartient de droit à la beauté, à des choses trop intimes, éphémères obscures, inconstantes pour être dévoilées. » C'est là, dit-elle, amollir et dégrader l'âme <sup>11</sup>; réaction qui permet de mesurer le chemin parcouru depuis. Dans son dernier ouvrage, qui est une enquête sur le sentiment musical (*Music and its Lovers*, 1932), Vernon Lee, sans revenir sur ce jugement, fait une large place à l'auteur de *Tristan*.

(<sup>9</sup>) *Laurus Nobilis: The Use of Beauty*.

(<sup>10</sup>) *Ibid.*

(<sup>11</sup>) *Id. Beauty and Sanity*.

Elle prend à partie les disciples de « l'art pour l'art » parcequ'ils nient et détruisent, autant qu'il est en eux, le lien qui unit la jouissance esthétique à la santé morale; et elle leur prête la parole en un dialogue caractéristique : « qu'importent vos théories » — leur fait-elle dire — « si nous n'aimons pas les plaisirs simples, si nous sommes ainsi constitués que la couleur blanche, dont vous faites vos délices, nous donne la nausée à nous, autant que les teintes les plus empoisonnées broyées par Blake pour peindre l'enfer et le péché? ou, mieux encore, si ces viscosités boursouflées et tachetées, verdâtres, rougeâtres, violacées comme le pavot, et autres nuances innommables, sont les seuls spectacles qui nous donnent quelque plaisir?... Parceque vous, optimistes Arcadiens de l'évolution, trouvez en la blancheur quelque faible satisfaction, est-ce une raison pour que nous prétendions en faire autant? » Ce genre de discours nous est connu depuis le romantisme et le pré-Raphaélisme, remarque Vernon Lee; il devient de plus en plus commun à mesure que se répandent des théories qui tendent à l'anarchie intellectuelle et à la dégénérescence nerveuse; il est impossible d'y voir seulement une pose; beaucoup de gens ne peuvent aujourd'hui se passer de l'opium et de l'alcool spirituels qui les tuent lentement; beaucoup, en recherchant les sensations violentes et dissolvantes, ont perdu la capacité des jouissances diffuses, calmes et durables; après avoir invoqué contre ces téméraires la parole de Goethe : « les Dieux n'ont pas voulu que nous ayons part à leur mode de vie », elle la répète en termes scientifiques avec une insistance caractéristique : « ou, si vous préférez, comme disent Darwin et Weismann, les créatures ainsi faites que leur félicité les tue se sont trouvées incapables de persister dans l'être, d'élever une famille et de fonder une espèce. » <sup>12</sup>

Avec une inlassable énergie, Vernon Lee a suivi les progrès de la pensée moderne. Elle a dénoncé les « évangiles de l'anarchie » (*Gospels of Anarchy*, 1908) et les « mensonges vitaux » (*Vital Lies*, 1912); elle a rompu des lances contre Ibsen, Nietzsche, Walt Whitman, Tolstoï, Barrès, Bernard Shaw, H. G. Wells; elle a combattu l'anti-intellectualisme et le Bergsonisme, le pragmatisme de William James et l'humanisme de Frederic Schiller. Dans l'ensemble, on la trouvera remarquablement fidèle à ses premières positions. Elle ne conçoit sans doute plus le problème esthétique tout-à-fait dans les termes où l'avaient posé Herbert Spencer ou Grant Allen; mais elle persiste à en demander la clef à la psychologie et à la physiologie; elle emploie les méthodes scientifiques et expérimentales; elle se met résolument à l'école des savants et des laboratoires allemands. Dans un petit traité sur la beauté qu'elle publie en 1908 dans la collection des « *Cambridge Manuals of Science and Literature* », elle rend hommage aux maîtres de sa jeunesse; et elle s'efforce d'expliquer les préférences esthétiques en fonction des faits établis par les recherches les plus récentes; elle a un chapitre intitulé « *Empathy or Ein-*

(12). *Laurus Nobilis: Beauty and Sanity.*

*föhlung* » dans lequel elle expose les théories de Lipps, de Karl Groos et de Külpe; et elle qualifie sans ambages sa conclusion d'évolutionniste. Quel est l'usage de la beauté<sup>9</sup> se demande-t-elle; comment contribue-t-elle à la survivance de l'humanité au point d'être non seulement préservée par la sélection naturelle, mais investie de la puissance formidable que constitue l'alternative du plaisir ou de la douleur<sup>9</sup> *Beauty and Ugliness, and Other Studies in Psychological Aesthetics* est un volumineux ouvrage suivi d'appendices et d'un index qu'elle publia en 1912, en collaboration avec C. Anstruther Thomson; on y retrouve les mêmes préoccupations. Et son tout dernier livre, *Music and its Lovers*, est le dépouillement d'un questionnaire, le groupement et l'interprétation des réponses, selon une méthode que n'aurait pas désapprouvée Herbert Spencer.

\* \* \*

#### 4) Vernon Lee: Œuvre imaginative.

L'œuvre créatrice de Vernon Lee comprend d'abord des dialogues dont les protagonistes, s'ils ne se détachent pas en plein relief, ont du moins une individualité intellectuelle intéressante et distincte : tels *Baldwin*, 1886; et *Althea*, 1893. On y trouve encore des pièces symboliques qui rappellent le théâtre de Maeterlinck, comme *Ariadne in Mantua*, publié en 1897. L'action de ce drame se déroule dans le décor de la Renaissance italienne; et l'idéologie un peu exaltée qui le soutient a suscité l'enthousiasme d'un critique aussi averti que Maurice Baring<sup>13</sup>. *Satan the Waster* (1920) est placé sous les auspices de Romain Rolland. Préface et notes jouent un rôle aussi important que chez B. Shaw; la scène est au ciel ou dans les enfers; les personnages sont Méphisto, la Mort, Clio, l'orchestre des Passions, conduites par le Patriotisme, les Nations, en corps de ballet, la Science, la Pitié et autres abstractions; sous un mythe transparent, qui n'est pas sans ampleur, on y voit déployés le panorama sinistre de la grande guerre et les perspectives incertaines de l'avenir.

Mais cette longue carrière littéraire est aussi jalonnée par des récits historiques et romanesques. *Ottillie* (1883) est une blquette sentimentale, au goût de nos grand'mères, qui se passe dans l'Allemagne idyllique de jadis. *Miss Brown* (1884) est, dit l'auteur, sa première tentative sérieuse dans l'art du roman; et elle la dédie à Henry James, pour qu'il lui porte bonheur.

On y trouve, en même temps que le culte de l'art, une satire des milieux décadents qui étaient alors en formation; car l'héroïne, Miss Brown, est l'incarnation même de la beauté; mais elle reste soumise aux instincts d'une nature généreuse, puissante et calme, tandis que s'agitent autour d'elle

(13) *Punch and Judy and Other Essays*.

esthètes, artistes et critiques. Parmi eux figure plus d'une célébrité : Dennistoun, le poète du blasphème, qui incarne probablement Swinburne; le peintre Lewis (Whistler), morbide, insolent et infatué; Chough, toujours prêt à discuter les obscénités littéraires, de Pétrone à Walt Whitman, de Phryné ou Pasiphaé à la belle Heaumière ou à M<sup>me</sup> Dubarry, en lequel on pourrait reconnaître Walter Pater, si les liens d'estime et d'amitié qui l'unissaient à Violet Paget ne rendaient difficile cette interprétation; l'ineffable Posthlewaiite (Oscar Wilde), à la stature éléphanterque, au menton lourd, aux joues plates, un lys du Japon à la boutonnière — « prince des esthètes »; et surtout le peintre-poète Hamelin, inspiré, dit-on, par Rossetti, qui s'éprend de « Miss Brown » lorsqu'il la rencontre, petite paysanne italienne ignorante aux traits aussi purs, aussi nobles que ceux des créations de Michel-Ange. Il fait d'elle sa protégée, afin de la former selon ses goûts, ses désirs, sa vanité, et de l'épouser. Eveillée à la vie de l'âme, elle le méprise pour son amour du plaisir et sa corruption; et elle ne consent à devenir sa femme que par pitié, pour le sauver de lui-même. Les sentiments sont simplistes, autant que les caractères outrés. Mais le milieu, le décor, les accessoires du nouveau culte sont décrits avec verve : le salon resplendissant de Mrs. Argiropoulo, par exemple, où les épaules nues et les toilettes provocantes forment un contraste bizarre avec les amours mélancoliques de Burne-Jones, et les vierges mystérieuses, au triste visage, des Pré-Raphaélites; ou la tenue de Mrs. Spencer, merveilleusement habillée de draperies médiévales, en cachemire gris, une guirlande de feuilles vertes et de chêne doré dans sa luxuriante chevelure rouge.

*Miss Brown* est la protestation de Vernon Lee contre l'esthétisme fin-de-siècle, au nom d'une conception de l'art plus saine. Le recueil de contes fantastiques paru en 1889 chez John Lane la montre pourtant curieusement proche de Walter Pater et de ses disciples.

Le premier récit, *Amour Dure*, est emprunté à l'Italie de la Renaissance; c'est la reconstruction érudite et imaginative d'un passé de sang et de crime. La belle Médée sort du tombeau pour fasciner son historien et le tuer, comme elle a jadis fait la conquête des princes et des ducs ses contemporains pour les trahir cruellement. *Dionea* a pour sujet la résurrection d'une divinité antique dans notre société moderne; et c'est Aphrodite elle-même, surgie des eaux. Un naufrage a jeté sur la côte dorée de l'Italie une enfant qui grandit, innocemment funeste. Sous les arbres en fleurs, les mains pleines de roses, elle éveille, inconsciente, la violence dans les cœurs, indifférente aux désastres qu'elle sème. Un sculpteur, émerveillé par sa beauté, obtient qu'elle pose devant lui en Vénus, debout sur un bloc de marbre, derrière un autel antique; son beau corps blanc se détache sur le fond pourpre d'un brocard vénitien; et l'artiste ébloui, envoûté, fou, la poignarde sur l'autel avant de se donner la mort. Mais elle est d'essence immortelle, et son image invincible réapparaît aux yeux d'un jeune marin, un jour qu'il rêvait, bercé par les flots; il



aperçoit une barque grecque fuyant vers le large à toutes voiles, et portant Dionea; appuyée contre le mât, vêtue de pourpre et d'or, et couronnée de myrte, environnée de colombes, elle chante en une langue inconnue et disparaît dans la lumière.

Ce thème est tout-à-fait analogue à celui que Pater avait traité, en 1886, dans *Denys l'Auxerrois*, et auquel il devait revenir dans *Apollo in Picardy*<sup>14</sup>. Mais l'arrière-plan de trouble cruauté qui donne à ces évocations un fond d'ombre sinistre est moins sombre; l'on ne sent point chez Vernon Lee au même degré l'inquiétude d'une âme indécise.

Dans *Oke of Okehurst*, elle conte adroitement l'histoire d'un de ces fantômes qui hantent les vieilles demeures anglaises. Son héroïne, langoureuse, excentrique et charmante, subjuguée par une terrifiante légende, connaît l'attrait des sentiments défendus et des jeux dangereux, la fascination du sang et de l'amour tout autant qu'aucun personnage des « nineties ». Dans *A Wicked Voice*, l'auteur adopte plus clairement encore les sujets et les procédés de la jeune école dont elle a si vigoureusement combattu les principes; et elle en joue avec une véritable virtuosité. Son héros, le compositeur Magnus, est venu à Venise achever un opéra : *Ogier le Danois*, conçu dans la manière de Wagner; mais il est conquis par le magnétisme de la voix humaine; le charme facile et sensuel de la mélodie italienne s'empare de lui; en vain il maudit « ce violon de chair et de sang qu'ont façonné les arts subtils et les mains astucieuses de Satan », cet « exécrable chant qui a corrompu les plus nobles génies et privé le monde des seules œuvres qui eussent été dignes de Sophocle et d'Euripide, en avilissant la poésie de Gluck ». La légende qui s'attache au nom et à l'image d'un grand chanteur dont les accents séducteurs et pervers semaient autour de lui l'amour avec la mort s'est emparée de son esprit; symbole de son obsession, de son impuissance, de sa terreur, la voix délicieuse et fatale résonne partout pour lui; elle se mêle à toutes les suggestions du lieu : nuits vénitienues et clair de lune; villa déserte et à demi abandonnée dans la campagne italienne; jusqu'à ce qu'une hallucination dans la meilleure manière d'Hoffmann achève de l'ensorceler et de le réduire à néant, détruisant en lui tout espoir de compléter son œuvre et d'échapper jamais à sa hantise.

Il y a sans doute un écho de Wilde dans la description de ces pêches énormes que la nature produit en imitation de celles que déversent les cornes d'abondance chez les marbriers à Pise. Et l'enchantement des sensations qui se fondent les unes en les autres, si cher aux décadents de France et d'Angleterre, est ici consciemment et adroitement provoqué : « I had stopped my gondola for a moment and as I gently swayed to and fro on the water all paved with moonbeams, it seemed to me that I was on the confines of an imaginary world. It lay close at hand, enveloped in luminous pale blue mist,

(14) *Imaginary Portraits*, 1886, *Miscellaneous Studies*, 1895.

through which the moon had cut a wide and glistening path... the murmur of a voice arose from the midst of the water, a thread of sound slender as a moon-beam, scarce audible, but exquisite which expanded slowly, insensibly, taking volume and body, taking flesh almost and fire, an ineffable quality, full, passionate, but veiled, as it were in a subtle, downy wrapper. The note grew stronger and stronger and warmer and more passionate until it burst through that strange and charming veil, and emerged, beaming, to break itself in the luminous facets of a wonderful shake, long, superb, triumphant... »

*Vanitas, Polite Stories*, publié en 1892, contient des esquisses psychologiques qui ne sont pas sans mérite : portraits de mondaines, et expressions du remords social. *Penelope Brantling* (1903), rapporte les exploits de brigands sur la côte galloise il y a deux siècles; *Sister Benvenuta and the Christ Child* (1906) est une légende chrétienne; si les personnages restent souvent exsangues ou animés d'une vie rudimentaire, le décor extérieur et l'atmosphère morale sont presque toujours rendus avec beaucoup de sensibilité et d'éloquence. *Louis Norbert* (1914), par le mélange d'érudition et d'imagination que permettait le sujet, donne aux qualités de Vernon Lee tout leur jeu. Ce sont les amours tragiques d'un cavalier français au XVII<sup>e</sup> siècle pour une beauté italienne, reconstituées par une voyageuse anglaise avec l'aide d'un archéologue, au hasard d'un portrait, de quelques papiers de famille retrouvés, et d'une visite à une tombe abandonnée, au Campo-Santo de Pise.

Les meilleurs titres de Vernon Lee restent cependant ses études critiques et philosophiques; elle y montre une vivacité qui atteint à la vigueur, le goût et l'intelligence des idées, beaucoup de largeur de vues et de charme; une foi profonde en la dignité de la vie, et un sentiment souple, sincère, souvent délicat des valeurs esthétiques. A cause de sa versatilité, du caractère dispersé de son œuvre et de son abondance un peu facile, elle a acquis une sorte de notoriété sans grand éclat qui risque de se faner avec le temps. Une anthologie de ses œuvres, récemment parue, prouve qu'elle a encore de fervents admirateurs <sup>15</sup>. Le *Times Literary Supplement* salue cette publication comme le rappel opportun d'un ensemble d'écrits « pleins de sensibilité et, à l'occasion, profonds ». Maurice Baring lui a consacré deux études dans *Punch and Judy and Other Essays* (1924). Il définit son mérite propre et le met en contraste avec ce qu'il appelle : le feu d'artifice de la production contemporaine — si éclatant que « personne ne pense plus à regarder, au-delà, les étoiles fixes dans le ciel silencieux; et encore moins la flamme tranquille des cierges qui brûlent dans les chapelles au bord de la route, à l'abri de tous regards, sauf ceux de rares dévots. Ces chapelles existent pourtant » — ajoute-t-il — « elles appartiennent à ceux qui savent écrire; et elles sont consacrées aux divinités de la beauté, de la pensée calme et du style juste. L'œuvre de Vernon

(<sup>15</sup>) *A Vernon Lee Anthology. Selections from the earlier works, made by Irene Cooper Millis, 1930.*

Lee en est une. Elle est soutenue par des colonnes délicates, des piliers disparates, les uns byzantins, les autres doriques ou corinthiens, comme la chapelle romaine auprès du Tibre... elle est pavée de marbres qui ont la couleur des algues marines, et illuminée par de hauts cierges en cire... »

Dans l'histoire littéraire, elle représente une doctrine qui ne conquiert pas la faveur générale, parce qu'elle supposait un ensemble d'opinions et de tendances dont les esprits se détachaient, mais qui n'en était pas moins susceptible de développements intéressants. Certains traits dans son œuvre donnent à penser que le goût se transformait alors d'une façon si générale et irrésistible qu'une différence entre les idées propres à chaque auteur n'établissait pas entre eux de séparation marquée. Les contes de Vernon Lee auraient à peine pu être écrits pendant les années où l'évolutionnisme occupait tous les esprits, avant Pater, avant O. Wilde, avant la vogue de Baudelaire et du symbolisme; aucun d'eux n'aurait déparé le *Yellow Book* dans lequel, en fait, elle en a publié un, d'inspiration analogue : *Prince Alberic and the Snake* (N° 10). Si l'on veut, dans ses récits imaginatifs, elle se montre parfois disciple de l'esthétisme, beaucoup plus encore que du système Spencérien; et tous les esthétismes convergent en quelque mesure. Mais elle doit à sa philosophie le ressort intérieur qui limite ses audaces et dirige ses curiosités; elle construit ses rêves et ses visions sur un document, un portrait, des impressions de voyage ou des réflexions morales précises. Jusque dans la quête de la beauté, elle demeure préoccupée d'exactitude et de vérité.

\* \* \*

##### 5) Lafcadio Hearn : Idées philosophiques.

L'œuvre de Lafcadio Hearn possède une dualité analogue. Ce perpétuel exilé, cet écrivain raffiné, épris d'exotisme et de rareté, cet isolé avait un tempérament de chef d'école. On ne peut parcourir sa correspondance sans en être frappé.

De très bonne heure, alors qu'il gagnait son pain misérablement à la Nouvelle-Orléans par sa collaboration à la presse locale, on peut le voir tourmenté par une ambition littéraire qui contient en germe un idéal : « oh, que ne suis-je, » écrit-il, « l'esprit directeur de quelque périodique avec derrière moi vingt mille dollars pour en assurer la publication! — voué spécialement au progrès littéraire de l'avenir, à la réalisation d'un rêve de prose poétique, à l'évolution de la Gnostique de l'Art Nouveau. » <sup>16</sup> Il définit son but avec une précision croissante, au contact des œuvres et des traditions les plus diverses; il le dégage par la réflexion en empruntant à la philosophie ses lumières. Artiste conscient, il décrit ses méthodes de travail; il cherche à les répandre avec le culte de la beauté dans son enseignement, et parmi ceux qui

(<sup>16</sup>) *The Life and Letters of Lafcadio Hearn*, E. Bisland, vol. I, p. 378.

lui demandaient directement appui ou encouragement <sup>17</sup>. Scrupuleux, enthousiaste, il fait de l'art une exigeante religion. Dans une lettre publiée par son ancien ami, devenu son détracteur, le Dr. Gould, il s'exprime ainsi : « je crois que l'art donne une foi nouvelle; je crois que, toute plaisanterie à part, si je pouvais créer quelque chose qui m'apparût à moi-même comme sublime, je sentirais que l'Inconnaissable m'a choisi comme porte-parole, comme interprète dans le cycle sacré de son dessein éternel — et je connaîtrais l'orgueil du prophète qui a contemplé Dieu face à face..., il ne faut jamais abandonner la poursuite de sa vocation artistique pour n'importe quelle tâche, si lucrative qu'elle soit, quand bien même la divinité semblerait demeurer, pour son adorateur, sourde et aveugle. Aussi longtemps que l'on peut persévérer dans cette voie sans en mourir — et si l'on croit à la possibilité du succès final — le devoir est de ne pas l'abandonner. Et chaque fois qu'on travaille à autre chose qu'à son œuvre, on dérobe à son Dieu ce qui lui appartient. » <sup>18</sup>

Il connut d'ardents admirateurs; mais ses écrits n'eurent pas un rayonnement étendu. Né d'un père officier irlandais et d'une mère grecque en 1850, épris de beauté païenne et d'un idéal latin, ennemi du Christianisme et de la civilisation occidentale, il est, pour la Grande-Bretagne, un fils égaré et prodigue. Dans les îles nipponnes où il se fixa en 1890, se maria et trouva une tardive patrie, aussi bien qu'en Amérique, où il avait fui, il resta en dehors des cadres sociaux reconnus. Il eut des amitiés intellectuelles, mais il ne fit partie d'aucun milieu littéraire. Son talent n'est pas de ceux qui plaisent au grand nombre; et ses livres obtinrent un succès limité et tardif. Quelques années avant sa mort, en 1899, il écrivait à un ami qui l'invitait à s'affilier à la société des auteurs : « je n'ai que peu de lecteurs en Angleterre; combien ce public britannique est lourd, massif, impossible à remuer! Pour percer ce basalte, il faudrait posséder une vrille de diamant. » <sup>19</sup> Même pour ceux qui en apprécient la valeur, ses œuvres font partie d'un genre spécial; elles appartiennent à la littérature exotique, qu'elles dépeignent la Louisiane, les Antilles Françaises ou le Japon; la part d'interprétation qu'elles contiennent reste douteuse, difficilement séparable du sujet traité; sa manière est objective; son exemple peut sembler dépourvu de valeur générale; et ses pensées, ses intentions, ne furent bien connues qu'après sa mort, par la publication de sa correspondance. D'ailleurs la doctrine qu'il professait était démodée; et les théories esthétiques qu'il en déduisait n'avaient rien qui pût intéresser les esprits en quête de nouveauté. Pourtant, la magie de son art s'impose, avec le temps; et ses idées en sont, en une large mesure, inséparables.

Sa philosophie générale est celle de l'évolution. Il fut effrayé, révolté

(17) *Life and Letters*, vol. I, p. 372-374 et 391; *Japanese Letters*, p. 41-4.

(18) Cité par J. de Smet : *Lafcadio Hearn, l'Homme et l'Œuvre*, p. 185.

(19) *Life and Letters*, vol. II, p. 445-446.

dès l'enfance par l'ascétisme chrétien; abandonné par ses parents, il avait été recueilli par une tante anglaise récemment convertie au catholicisme; il avait été envoyé par elle dans diverses institutions religieuses, puis confié aux Jésuites en France pendant deux années. Il connut la doctrine de Spencer assez tard, alors qu'il avait passé trente-cinq ans; et l'adhésion enthousiaste qu'il lui donna eut sur lui l'effet d'une conversion. « Depuis ma dernière lettre, » écrit-il en avril 1886, « un changement tout-à-fait positif a été effectué dans mes opinions par l'étude de Herbert Spencer. Il m'a complètement détaché de tous les *ismes* ou de tout penchant pour les *ismes*; et, en même temps, il m'a rempli de la consolation vague, mais toute-puissante, du Grand Doute. Je ne puis plus croire à l'automatisme humain <sup>20</sup>; et ce scepticisme dogmatique, qui s'impose aux esprits sans discipline, a été dissipé pour jamais en ce qui me concerne... » <sup>21</sup>. Peu après, il reprend : « à propos de changement d'opinions, je suis stupéfait de ce qui m'arrive. Vous savez quelles idées métaphysiques fantastiques j'avais. Un ami m'a appris à lire Herbert Spencer. J'ai découvert tout-à-coup combien j'avais perdu de temps avec ma métaphysique orientale. J'ai aussi découvert pour la première fois l'usage à faire du peu de connaissances générales que je possède... enfin, depuis le jour où j'ai achevé les *Premiers Principes*, une vie intellectuelle entièrement nouvelle a commencé pour moi; et j'espère, pendant les deux années qui viennent, dévorer le reste de cette philosophie océanique. » <sup>22</sup>

Il eut tout du néophyte, jusqu'au prosélytisme. Il recommande à ses amis la lecture de Spencer; il soutient avec le professeur Basil Hall une longue controverse au sujet de l'évolutionnisme. Il écrit : « Spencer est inestimable; il systématise toutes vos connaissances, vos plans, vos idées; j'ai fait trois conversions... quand on l'a lu, on a digéré ce qu'il y a de plus substantiel dans l'ensemble du savoir humain. Le style aussi vaut qu'on s'y attache; il est puissant et mélodieux. » Il se plaint d'être ignorant en fait de sciences; mais il a le sentiment profond de leur importance. Il étudie non seulement Spencer, mais encore Darwin, Romanes, Wallace, Clifford, Tyndal, Lewes, Bain. « Huxley a été pour moi une grande révélation, » déclare-t-il après la lecture de *Evolution and Ethics*; il connaît et cite « les livres merveilleux de Galton »; il rêve pour ses fils d'une éducation fondée sur les sciences; il note avec intérêt les recherches positives entreprises récemment sur la musique, et ce qu'il appelle « son avenir mathématique ».

L'admiration qu'il éprouve un peu plus tard pour Schopenhauer ne le détache en rien de sa foi : « la mémoire de Schopenhauer est passée, » écrit-il en 1889; « et avec son effacement je trouve mon seul salut dans un retour à

(<sup>20</sup>) Sentiment de libération qui fut de courte durée. Il accepte un peu plus tard le déterminisme ainsi que l'a établi Spencer; et l'inflexibilité des lois naturelles est un des motifs du pessimisme qui se dessine chez lui vers la fin de sa vie; voir *Life and Letters*, vol. I, p. 425 et *Japanese Letters*, p. 378-379.

(<sup>21</sup>) *Life and Letters*, vol. I, p. 365.

(<sup>22</sup>) *Ibid.*, p. 374-375.

la Majesté Océanique, à la Puissance, la Grandeur, la Sainteté, l'Omniscience de Herbert Spencer. » <sup>23</sup> Il accepte d'ailleurs de souffrir pour ses opinions. Il y avait chez lui une tendance à la persécution, a-t-on dit; morbide ou bien fondé, on ne peut douter de la sincérité de son sentiment, lorsqu'il attribue les difficultés qu'il rencontre dans sa carrière de professeur au Japon à sa réputation d'athée, d'ennemi de l'église et de la société; il se résuine en imaginant le verdict que porterait sur lui son Dieu : « mon cher ami, la première nécessité pour réussir dans la vie est d'être un bon animal. Or en tant qu'animal, tu n'as rien de satisfaisant. En outre tu es mentalement et moralement en désaccord avec la société. Tu représentes un tissu détérioré. » <sup>24</sup> En 1896, il rappelle que l'école de pensée à laquelle il appartient est en butte à une grande hostilité; il se trouve isolé à l'Université de Tokio et se plaint de n'avoir pas rencontré dans le corps des professeurs étrangers un seul « ami de Spencer ». Jusqu'au bout il proclame sa dette : « en philosophie, » écrit-il, « je suis simplement un disciple de Spencer, chez qui je puise la conception de la divinité la plus élevée à laquelle je puisse me hausser. » <sup>25</sup> Un mois avant sa mort, s'adressant à un de ses correspondants, nommé Ernest Crosby, il débute ainsi : « un homonyme à vous, lieutenant-colonel dans l'armée américaine, m'a initié il y a vingt ans à l'étude de Herbert Spencer. Pour ce Crosby j'éprouverai toujours un sentiment de révérence et de gratitude; et je serai toujours désireux d'être bien vu par tout homme portant le nom de Crosby. » <sup>26</sup>

Eloigné dans le temps comme dans l'espace du débat soulevé par l'évolutionnisme Spencérien, il se fait d'ailleurs de cette philosophie une conception toute personnelle. Il paraît y être venu d'un matérialisme qui entraînait pour lui la négation des valeurs morales, sinon celle de la beauté. « Vous savez que je n'admets aucune croyance et aucun dogme » — écrit-il en 1879 — « pour moi la pensée est un processus mécanique; et la vie individuelle est comme une parcelle de cette force éternelle dont nous savons si peu... » <sup>27</sup> En 1883, il établit l'équation suivante : âme = activité cérébrale = âme <sup>28</sup>. Le culte de l'inconnaissable, la grandeur du doute, voilà, on l'a vu, ce qu'il a trouvé d'abord chez Spencer; en méditant sa doctrine, il se réconcilie avec la moralité traditionnelle; il apprend à y voir un legs sacré du passé. Ainsi, tandis que l'auteur des *Premiers Principes* a été regardé en Angleterre, dans la fumée des polémiques contemporaines, comme un iconoclaste et un esprit dangereux, Lafcadio Hearn a appris de lui la tolérance, la modération, et, sur plus d'un point, le retour aux croyances communes.

(<sup>23</sup>) *Life and Letters*, vol. I, p. 458-459.

(<sup>24</sup>) *Ibid.*, vol. II, p. 108.

(<sup>25</sup>) *Ibid.*, vol. I, p. 431.

(<sup>26</sup>) *Ibid.*, vol. II, p. 509.

(<sup>27</sup>) *Ibid.*, vol. I, p. 209.

(<sup>28</sup>) *Ibid.*, p. 289.



Il adopte aussi ses idées esthétiques. Lisant l'ensemble de son œuvre, il signale l'*Essai sur l'origine de la Musique* <sup>29</sup>. Les écrits de Grant Allen lui sont familiers, de même que les vues Darwinistes sur le sentiment de la beauté. Il les apprécie critiquement; mais il leur doit le fondement de ses propres opinions, et il le rappelle dans le jugement qu'il porte sur les ouvrages consacrés à la philosophie de l'art qui l'ont intéressé. Au Dr. Gould, à propos de sa brochure sur *Le Sens de la couleur*, il écrit : « je suis évolutionniste et aussi fidèle disciple de Spencer qu'on peut l'être quand on n'est pas homme de science; de telles études sont mes délices. J'aime aussi votre critique de Grant Allen. Dans son *Esthétique Physiologique* aussi bien que dans son *Sens commun en matière de sciences*, il s'écarte singulièrement, à l'occasion, du chemin parfaitement droit qu'il prétend suivre; il tombe dans les fourrés de l'imagination, se perd dans de romantiques bosquets. Cependant, comme vous le remarquez, il est mieux qu'intéressant parfois — exquis, suggestif, habile à parer d'une familiarité charmante des idées neuves, aussi vastes que le ciel... » <sup>30</sup>.

Un autre jour, il discute la possibilité d'une évolution future dans le sens de la couleur, en s'appuyant sur les notions générales établies par Herbert Spencer et par Grant Allen <sup>31</sup>. En 1890, il félicite Yrjö Hirn d'avoir montré le rôle de la mémoire organique ou des tendances héréditaires dans l'art; il conteste l'opinion de Darwin sur la sexualité dans la sensibilité esthétique : « cette hypothèse m'a toujours paru essentiellement fausse, » écrit-il, « essentiellement opposée aux faits de l'évolutionnisme psychologique; vous m'avez plus que convaincu de ce que je soupçonnais; je crois aussi que, tout en vous écartant parfois de Spencer, vous avez renforcé ses positions principales et éclairé d'une nouvelle lumière les régions obscures de la psychologie récente... j'ai beaucoup aimé votre façon de traiter le sujet difficile de la *douleur-plaisir*... Mes propres connaissances sur ce point — qui sont légères — reposent principalement sur l'étude de Herbert Spencer. » <sup>32</sup> Entre l'exubérance de Grant Allen qui, même théoricien, n'oublie pas toujours qu'il est poète, et les recherches exactes d'une science plus récente qui s'efforçait de donner une définition objective de la beauté, Lafcadio Hearn prétend s'en tenir à une ligne médiane, conforme à la doctrine d'abord proposée par l'auteur de la *Philosophie Synthétique*.

\* \* \*

(<sup>29</sup>) *Life and Letters*, vol. I, p. 325.

(<sup>30</sup>) *Ibid.*, p. 394.

(<sup>31</sup>) *Ibid.*, p. 397.

(<sup>32</sup>) *Ibid.*, vol. II, p. 19-21.

## 6) Lafcadio Hearn: Opinions littéraires.

Il est assez délicat de définir l'influence exercée par les théories de Lafcadio Hearn sur ses jugements et sa production littéraires. Ses critiques comme ses enthousiasmes, reflets directs de ses impressions, s'expriment dans sa correspondance avec spontanéité et abandon; et pour faire œuvre originale, il a cherché, trouvé, travaillé d'instinct, ainsi que tous les artistes. Peut-être ses écrits n'eussent-ils pas été extrêmement différents de ce qu'ils sont, s'il avait ignoré les *Principes de Psychologie* ou la *Physiologie Esthétique*. Cependant certaines de ses préférences ont été encouragées, précisées, fortifiées par sa philosophie.

Son goût s'était formé à l'école romantique française. Hugo, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Loti, ont été ses dieux tutélaires; il ne les reniera jamais. Il a appris d'eux et d'Edgar Poe, qui fut aussi l'un de ses Immortels, le principe de l'art pour l'art, qui répondait, chez ce fils de la Grèce, à une profonde et primitive aspiration. Et son culte pour Spencer ne l'a jamais conduit à ce réalisme doctrinaire ou à cette préoccupation exclusive du vrai qui ont été une application hâtive et inconsidérée de l'esprit scientifique. L'école naturaliste, dit-il, préconise un ordre inférieur de création littéraire. Il est resté fidèle à ce qu'il appelle la loi grecque de la beauté<sup>33</sup>, en l'appliquant d'ailleurs avec une liberté imaginative toute moderne. C'était la seule attitude conforme à son génie; et il le sentait bien — « je suis voué, » écrivait-il, « au Bizarre, au Baroque, à l'Extravagant et au Monstrueux »<sup>34</sup>; et elle répondait en outre à une conviction réfléchie : « je crois à la conception qu'avait Théophile Gautier de l'art, » déclare-t-il; « il ne faut étudier que le beau et ne rien créer que d'idéal, par conséquent. »<sup>35</sup>

Mais l'amour des lignes choisies et pures a graduellement dominé chez lui le goût de l'exubérance; et son adoration pour la beauté plastique, son abandon aux jouissances raffinées ou violentes des sens, ne lui ont pas fait perdre de vue l'interprétation. Il a défendu et loué le roman, les contes, la poésie philosophiques; et ses études abstraites ne pouvaient que renforcer tous ces traits. De bonne heure, il avait noté, avec Poe, que « la connaissance des sciences est absolument essentielle à la formation d'un style vigoureux »; et il avait ajouté à son Panthéon Flaubert, Guy de Maupassant, Anatole France et même Zola<sup>36</sup>. Il en vint à condamner l'intransigeance de ses premières formules : « le mouvement romantique, » écrit-il, « fut une protestation contre toutes les conventions — morales et autres — au nom de la seule beauté. Ce principe païen est encore reconnu par diverses écoles artistiques et litté-

(<sup>33</sup>) *Life and Letters*, vol. I, p. 28.

(<sup>34</sup>) *Ibid.*, p. 328.

(<sup>35</sup>) *Ibid.*, p. 437.

(<sup>36</sup>) Celui-ci pour des qualités très romantiques, il est vrai; voir *Life and Letters*, vol. I, p. 228.

raires... mais tous les extrêmes entraînent de terribles erreurs... » Les romantiques ont souvent semé le vent et récolté la tempête. Prêcher sans restrictions l'Évangile de la Beauté — dire que Beauté est Vérité — a provoqué cette horrible réponse : alors Vérité doit être aussi Beauté ! »<sup>37</sup> Plus tard, il commente la pensée d'Anatole France : « l'art n'a pas la vérité pour but. Il faut demander la vérité aux sciences, puisqu'elle est leur objet; il ne faut pas la demander à la littérature, qui n'a, et ne peut avoir, d'objet que le beau. » Naturellement, reprend Lafcadio Hearn, ceci ne doit pas être entendu trop littéralement; mais c'est en fin de compte le plus important précepte qu'un écrivain ait à rappeler. Je suggérerais cette addition : souvenez-vous que rien ne peut être beau qui ne contienne une vérité, et que rendre une création imaginative belle, c'est aussi la rendre partiellement vraie. »<sup>38</sup>

C'est sans doute en grande partie à cause de son attitude intellectuelle et morale que Lafcadio Hearn, malgré sa sensibilité et son imagination, malgré ses dons de pénétration et de souplesse, est resté en dehors de la jeune école littéraire; parmi les néo-romantiques anglais, il a exalté Kipling, loué Swinburne et Rossetti, et beaucoup aimé Stevenson; mais il ne s'est pas intéressé aux plus révolutionnaires d'entre eux ou les a désavoués. Plusieurs traits l'en rapprochaient pourtant : son sentiment filial pour la patrie de sa mère, berceau de la beauté; son paganisme nourri par l'étude de Lessing, Winckelmann et J. A. Symonds; son idéal de prose poétique, dont Michelet, disait-il, a donné de divins exemples, et qu'il avait en commun avec Walter Pater (pour lequel il avait une admiration d'ailleurs mitigée<sup>39</sup>); son intérêt pour les transcriptions auditives de la couleur et la valeur musicale des mots<sup>40</sup>. Sans vouloir établir d'identification trop nette entre ces tendances et le nouvel Idéalisme, il n'est sans doute pas indifférent de noter que le nom de Hegel apparaît dans sa correspondance — en une boutade, il est vrai, et accompagné de l'épithète « beastly »<sup>41</sup>. Il connaît Oscar Wilde, bien qu'il le mentionne rarement, en dernier lieu pour s'indigner de la sévérité montrée par le poète Watson à l'occasion de son procès. Mais il condamne les écrivains décadents, au nom du bon sens et de l'art, sans réserves : « je ne comprends pas leurs œuvres » — écrit-il à B. H. Chamberlain en 1894 — « je ne comprends que leurs principes. Ils font du Manet avec des mots, disent-ils; ils font de l'impressionnisme. Il y a des gens qui y croient; moi, pas. Il faut que leur principe soit faux; on devrait pouvoir le prouver psychologiquement... leur art me semble une sorte d'alchimie en vers, totalement fausse, avec assez de reflets de mica — de mica luisant — pour sug-

(<sup>37</sup>) *Japanese Letters*, p. 197.

(<sup>38</sup>) *Life and Letters*, vol. II, p. 345.

(<sup>39</sup>) *Ibid.*, p. 215; et *Japanese Letters*, p. 257.

(<sup>40</sup>) *Japanese Letters*, p. 112-113.

(<sup>41</sup>) *Life and Letters*, vol. I, p. 438.

gérer à l'imagination un or inexistant. » <sup>42</sup> Ailleurs il se plaint de ce qu'on ait cru reconnaître une influence de Verlaine dans son œuvre : « je n'ai jamais lu un vers de Verlaine; je connais les décadents seulement autant qu'il le faut pour me convaincre que leur principe est scientifiquement faux et qu'étudier ce qu'ils produisent est perdre son temps » <sup>43</sup>.

En somme, romantique par tempérament, Lafcadio Hearn au cours de ses études philosophiques a infusé à sa conception du beau des éléments intellectuels et moraux qui se sont harmonisés avec elle de par la vertu d'une personnalité complexe et forte; en même temps, son idéal acquerrait une solidité, une fixité qui l'ont rendu incompatible avec les expériences littéraires tentées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est ce qu'il exprime en disant : « je crains de demeurer toujours insensible au mouvement décadent. Je crois que Hugo, Baudelaire et l'incomparable Gautier ont épuisé les capacités du langage dans la poésie française; tout comme Rossetti et Swinburne dans la poésie romantique anglaise; je crois qu'aucun effort, quelque ingénieux qu'il soit, ne produira d'effet réellement neuf, tant que le langage lui-même n'aura pas été considérablement enrichi. Et je dois avouer que j'aime la lucidité, la netteté, la fermeté des contours... » <sup>44</sup>.

\* \* \*

#### 7) Lafcadio Hearn : Œuvre imaginative.

Lafcadio Hearn a trouvé dans ses principes philosophiques un encouragement à laisser l'inconscient se formuler graduellement et les thèmes évoluer en lui, « la pensée croître et se cristalliser d'elle-même, » comme il l'écrit au Professeur Chamberlain en lui exposant sa méthode de travail <sup>45</sup>. Ses études, ses contes ne jaillissent pas d'une illumination soudaine, ou d'une décision et d'un effort volontaire; ils naissent d'une inspiration d'abord confusément ou incomplètement perçue, qui ne porte ses fruits que par une lente et savante maturation. Au cours de ce développement toutes les forces de sa personnalité entrent en jeu; et ses idées sont le plus souvent inséparables des récits ou des tableaux qu'il présente.

Elles apparaissent notamment dans son interprétation de l'Extrême-Orient. Sous les rites de la religion japonaise primitive, sous les symboles et la métaphysique du Bouddhisme, il décèle une croyance vécue à l'hérédité, à la communauté d'origine entre l'univers physique, l'animal et l'homme. Le charme suprême des mœurs, des coutumes, des légendes nipponnes provient à ses yeux du sacrifice, jadis imposé et consenti, puis devenu instinctif

(<sup>42</sup>) *Japanese Letters*, p. 307-308.

(<sup>43</sup>) *Life and Letters*, vol. II, p. 187-188.

(<sup>44</sup>) *Japanese Letters*, cité dans l'introd. p. XLIV.

(<sup>45</sup>) *Ibid.*, p. 41-44.

et parfait, de l'individu à la race, selon le vœu de la nature mis en lumière par le transformisme et, (malgré le vif parti-pris personnel manifesté par l'auteur de *The Man Versus the State*), reconnu dans une très large mesure par la plupart des évolutionnistes. Il dépeint sous mille aspects divers l'immolation des anciens Japonais et de la femme (encore soumise à la tradition) à la famille, à la patrie, à l'empereur, à une minutieuse et farouche étiquette de l'honneur. Il insiste encore, avec Spencer, sur la parenté qui unit l'instinct du jeu au sentiment esthétique<sup>46</sup>; et ce rapprochement est sans doute la source de mainte étude pénétrante et émue sur les plaisirs de l'enfance; Lafcadio Hearn ne leur donnerait pas une telle attention, ingénue, sympathique, émerveillée, s'ils n'avaient pour lui un caractère sacré. Au même ordre de pensées nous devons de jolies monographies d'insectes, mi-scientifiques mi-littéraires, à la fois descriptives et symboliques.

La plupart de ses essais et de ses contes suggèrent la valeur en soi, la beauté de l'effacement jusque dans les moindres gestes, et de l'héroïsme quotidien. Herbert Spencer dans sa hiérarchie des arts n'a-t-il pas placé au plus haut rang les œuvres propres à éveiller des « sentiments altruistes »? Lafcadio Hearn semble bien s'en souvenir, lorsqu'il déclare que : « l'altruisme est la pierre de touche qui permet de distinguer l'art véritable du faux »<sup>47</sup>; et son œuvre ne permet pas de l'oublier.

L'aspect peut-être le plus frappant de son génie n'est pas moins clairement en rapport avec sa foi philosophique; et c'est, d'une part, l'évanouissement du présent, qui est le réel, dans le sentiment du passé et de ses mystérieuses survivances; de l'autre, l'évanouissement du *moi* en une troublante multiplicité. Avec une précision et une simplicité éloquente, Lafcadio Hearn montre comment la conscience de la présence des morts, de leur influence et de leur action, se mêle pour les Japonais à toute la vie — des décisions les plus graves aux gestes les plus familiers. Or, selon l'évolution, ne sommes-nous pas réellement les héritiers d'ancêtres par milliers? Aurions-nous nos pensées, nos sentiments s'ils n'avaient vécu, s'ils ne vivaient encore en nous? Mieux encore, ne descendons-nous pas d'êtres inférieurs à l'homme dont les instincts, les passions nous soutiennent ou nous troublent encore? Et, en dernier ressort, ne sommes-nous pas la plus récente manifestation de forces évolutives obscures, jadis à l'œuvre sur notre planète, toujours en action dans le monde de la matière, et qui président à l'éclosion comme à la dissolution des mondes?

Ainsi s'élargissent en une ample poésie cosmique les plus humbles drames humains; ainsi l'idéal ouvre ses ailes à la mesure de l'univers. L'évolution de Lafcadio Hearn est plus près d'être créatrice que celle de Spencer; on le sent à son insistance sur l'importance croissante à travers la durée des valeurs humaines. Il est frappant de trouver sous la plume d'un homme qui

(46) *Life and Letters*, vol. I, p. 25.

(47) Lettre citée par E. Bisland dans l'introd. des *Japanese Letters*.

ne paraît pas avoir connu Bergson, à propos des lucioles, les déclarations suivantes : « bien qu'il soit inconcevable qu'une construction comme celle-ci soit le résultat d'applications accumulées de la fonction, il est admissible cependant que des sélections successives de variantes favorables aient pu se produire — et nul disciple de Spencer ne pourrait légitimement s'aventurer plus loin. Mais moi, je ne puis me défendre de cette idée, que la matière, en quelque manière aveugle, mais infaillible, se *souvient* toujours. Et que dans tout centre de matière vivante sommeillent d'incommensurables possibilités, par le motif tout simple qu'il n'est pas, en dernière analyse, d'atome en qui ne repose l'expérience indestructible et infinie de milliards de milliards d'univers disparus » <sup>48</sup>.

L'âme, cependant, a perdu l'indépendance, la qualité incomparable et jusqu'à l'unité qu'elle s'attribuait naïvement autrefois; ses certitudes essentielles sur elle-même, la réalité, le temps, le possible et l'impossible vacillent; le vertige qui s'empare d'elle, le vertige que fait naître parfois la lecture de Lafcadio Hearn, n'est pas sans analogie avec les effets de terreur et d'angoisse dont il avait goûté chez un Poë l'émoi quasi physique <sup>49</sup>, et auxquels il pensait lorsqu'il se disait voué au « Bizarre, au Baroque, à l'Etrange, à l'Extravagant et au Monstrueux » <sup>50</sup>. Seulement ces impressions sont sublimées chez lui; elles sont devenues d'essence presque purement intellectuelle ou imaginative. Pour les exprimer, il faudrait employer un mot anglais — un de ceux qui reviennent le plus souvent sous sa plume — qui ne trouve guère d'équivalent en français, puisqu'il signifie à la fois irréel, fantomatique et spirituel, sans d'ailleurs avoir les mêmes associations qu'aucun de ces termes; et c'est le mot « *ghostly* ».

Il n'est pas jusqu'à sa manière qu'il n'ait graduellement mise en harmonie avec sa culture philosophique. On a souvent noté qu'il avait passé d'une grande exubérance de style à une langue sobre et châtiée, recherchant la pureté des lignes et la justesse des nuances avec le labeur opiniâtre qu'il apportait au début à trouver les plus chatoyants effets; et sans doute y a-t-il là transformation naturelle du goût en même temps que changement d'atmosphère et de milieu : après la clarté éblouissante et le brillant coloris des contrées tropicales — Louisiane ou Antilles — son œuvre reflète la lumière nacrée et subtile du Japon. C'est d'ailleurs avant d'avoir reçu la révélation de Herbert Spencer, en 1883, qu'il écrit : « un thème romantique dont la possession m'eût rendu fou de joie il y a peu d'années, ne m'affecte plus du tout maintenant, à moins que je n'y perçoive un rapport avec quelque principe général à élucider » <sup>51</sup>. Mais cette attention nouvelle accordée au sens intérieur des images et des faits ou à leur valeur abstraite, répondait trop bien

<sup>(48)</sup> *Kotto*, trad. par J. de Smet.

<sup>(49)</sup> *V. Lafcadio Hearn's American Days*: E. L. Tinker, p. 109, 120 et 236.

<sup>(50)</sup> V. ci-dessus, p. 75.

<sup>(51)</sup> *Life and Letters*, p. 294.



aux préoccupations intellectuelles qui seront celles de sa maturité pour n'avoir pas été accentuée par elles.

Il ne sépare pas l'art de ce qu'il appelle « une sensualité saine et naturelle » <sup>52</sup>. Le souci de la morale ne détruit jamais chez lui le sens de la forme; et sur ce point encore, il pouvait se souvenir de ses maîtres en philosophie, pour qui le supérieur se dégage de l'inférieur sans l'abolir, et l'art le plus parfait est celui qui unit les plaisirs de la vue, de l'ouïe et de l'imagination, à un riche contenu émotif ou intellectuel. Il associe l'altruisme à la plus délicate culture des sens; et l'évolutionnisme sert de sceau à cette alliance. « Je suis, » dit-il, « fermement convaincu de la valeur émotionnelle et morale de la sensualité »; et il poursuit : « en ce XIX<sup>e</sup> siècle on commence à s'insurger contre ses formes intellectuelles mêmes — contre le plaisir que provoquent la musique, la grâce physique, étudiée en soi, le langage imagé ou la prose musicale. Je me demande si ce n'est pas à tort. Le puritanisme de l'intelligence peut permettre d'atteindre un certain degré de puissance, mais il endurecit le caractère, et tend finalement à l'égoïsme absolu et à la fixité des habitudes mentales. Les jouissances sensuelles sont trop profondément enracinées parmi les causes de la vie pour pouvoir en être arrachées sans que les centres vitaux eux-mêmes en souffrent. Nous ne pouvons pas nous attacher à ce qui est physique sans toucher en même temps ce qui est moral; car, du point de vue de l'évolution, toutes les facultés intellectuelles les plus hautes ont leur origine dans le développement d'une aptitude physique. » <sup>53</sup>

Lafcadio Hearn a été toute sa vie hanté par le désir d'écrire un roman qui exprimât ses idées philosophiques. Il n'ignorait pas que ce ne serait pas là faire œuvre de novateur, puisqu'il note un jour : « l'effet populaire le plus remarquable de notre récente école n'a pas encore été signalé que je sache; et c'est par le roman qu'il s'est manifesté. » <sup>54</sup> Mais ce genre indéfini lui paraissait propre à rendre son expérience du monde, ses spéculations et ses visions. Dès 1883, il disait : « j'essaie de me remplir la tête de faits peu connus sur des questions spéciales, espérant y trouver des thèmes imprévus; j'ai pensé par exemple à écrire de petites nouvelles, ou histoires physiologiques fondées sur les faits scientifiques de la race ou du caractère, mais présentés sous un jour aussi surprenant que possible » <sup>55</sup>; et il note aussi que le roman semble être « le seul chemin qui mène au cœur d'un éditeur ». Il hésite cependant sur la question de longueur : « la nouvelle résistera mieux au temps, et détrônera le roman à l'avenir », annonce-t-il; et il médite : « le secret de la force est de composer un récit dont le lecteur ne puisse sauter un seul paragraphe... mon espoir est d'accomplir quelque chose qui réponde à cette idée : ni description, ni préliminaires, ni explications — rien que le

(<sup>52</sup>) Lettre citée dans l'Introd. de *Japanese Letters*.

(<sup>53</sup>) *Japanese Letters*, p. 396-397.

(<sup>54</sup>) *Life and Letters*, vol. II, p. 29.

(<sup>55</sup>) *Ibid.*, vol. I, p. 294.

sentiment lui-même à sa plus haute intensité... » <sup>56</sup>. Son désir devient de plus en plus urgent. En 1898, il déclare : « si dans le cours de cette année ou de toute autre, il me venait une bonne idée pour le récit que j'ai longtemps espéré écrire — un seul récit, court, puissant, philosophique, aussi pathétique et imaginatif que possible — j'abandonnerais tout momentanément pour y travailler... Je toucherais alors au vif quelque chose dans la pensée du siècle, et dans les tendances de notre temps... J'ai le sentiment d'une histoire de ce genre, vaguement, comme on a le sentiment d'un parfum, ou de senteurs apportées par un vent printanier, sans pouvoir les décrire, ni les définir. Quelle bonne fortune divine pareille inspiration serait pour moi ! Mais il y a chance qu'elle atteigne d'abord quelque esprit plus puissant que le mien, comme le soleil frappe d'abord les hauteurs. » <sup>57</sup>

En fait Lafcadio Hearn n'a jamais écrit le livre de ses rêves. Nulle existence ne se prêtait mieux que la sienne à une de ces biographies romancées dont notre époque est si friande; mais il n'a pas, comme Loti, pris pour sujet ses expériences personnelles; et ses titres à figurer dans l'histoire du roman restent assez minces. Ce sont deux récits qui ne dépassent pas les dimensions d'une longue « nouvelle ». Le premier, *Chita*, paru en 1887-88, est l'histoire d'une fillette de l'aristocratie louisianaise, échappée par miracle à un raz-de-marée qui dévaste la côte, à l'embouchure du Mississipi; élevée dans une famille de pêcheurs, elle est gagnée à la vie simple par la grandiose beauté des lieux; la nature, qui a anéanti tous les siens, s'insinue dans son âme, pour lui enseigner l'oubli fatal et bienfaisant; et le bonheur refléurit innocemment sur les ruines du désastre. *Youma*, publié en 1890, est une étude attentive et brillante des mœurs martiniquaises en 1848, et des troubles qui ont précédé l'abolition de l'esclavage. Le dévouement des nourrices noires aux enfants qui leur sont confiés, leur place dans les familles de planteurs; l'imagination enfantine, la capacité d'attachement, les révoltes obscures et la violence des nègres; l'aveuglement, l'inconscience de la race dominante, sont les données d'un drame émouvant; il couve sous un ciel éclatant, et dans un pays dont la beauté idyllique cache plus d'une menace : la nature tropicale est enivrante et meurtrière; entre l'orage qui gronde et se déchaîne, le dard du serpent prêt à frapper, la trahison et l'émeute, la sauvagerie et la cruauté d'êtres primitifs, il y a une harmonie artistique élémentaire, mais saisissante. L'auteur ne se limite d'ailleurs pas à l'intérêt pathétique ou esthétique de son sujet; il se penche curieusement sur les problèmes de la psychologie ethnique; il perçoit et il sait rendre le charme désuet de la vieille société créole; et il exalte l'altruisme sous sa forme la plus instinctive et la plus universelle : le sentiment maternel, élargi par un cœur généreux autant qu'humble et héroïque — cet amour sans limites, en lequel *Youma*

(<sup>56</sup>) *Life and Letters*, vol. I, p. 455.

(<sup>57</sup>) *Ibid.*, vol. II, p. 378.

puise le courage de rompre avec ses frères de misère, et de se laisser immoler par leurs mains à l'enfant de ses maîtres.

*Chita* et *Youma* ont été considérés dans la suite avec aversion ou indifférence par Lafcadio Hearn. Ils contiennent pourtant des tableaux colorés et puissants, des scènes originales et poignantes; ils sont écrits en une langue scrupuleuse et chatoyante, méditative et sensible, digne d'un disciple de Théophile Gautier et de Loti. Les caractères il est vrai ne sont que d'assez pâles esquisses. L'imagination de l'auteur était pittoresque, poétique et philosophique, plutôt que propre à animer des personnages. Lui, si féru de spectacles étranges et d'exotisme, n'avait guère le goût de l'individuel en psychologie. Il a dépeint l'âme d'une race à une époque de l'histoire, de préférence à celle d'aucun être en particulier; un trait, un acte ne l'intéressent qu'à proportion de leur portée générale et de leur valeur universelle.

Cette direction d'attention naturelle, invincible, n'est guère moins sensible dans ses ouvrages plus brefs. Dans tous ses recueils il a mêlé aux études documentaires, philosophiques ou littéraires — souvenirs de voyage, traditions et coutumes religieuses ou sociales, emprunts au folklore, monographies d'insectes, méditations sur une goutte de rosée, sur un rêve, ou sur un mythe bouddhique — nombre de récits qui se donnent pour des incidents vécus ou des légendes populaires, mais qui ont un mérite et un sens si personnels qu'il faut les qualifier de contes ou de nouvelles. Malgré la forte unité de sa personnalité, la majeure partie de son œuvre se compose de ces évocations détachées; et sans doute y a-t-il là inaptitude à creuser patiemment une large question, à vivre activement et longuement une idée ou une émotion, à amplifier une situation en envisageant ses causes lointaines et ses conséquences concrètes dans toutes leurs ramifications, à composer un ensemble; il apparaît parfois qu'entre le plus menu détail — coiffure de femme ou sourire japonais — et les conclusions ultimes de la philosophie évolutionniste, il n'y ait pas pour lui d'étape nécessaire ou désirable; et certains l'accuseront d'impuissance.

Mais cette brièveté est aussi l'effet d'un besoin de concentration et d'un souci de perfection extrêmes. L'œuvre de Lafcadio Hearn est toute en facettes derrière lesquelles on devine un foyer rayonnant; et chaque facette est si admirablement taillée qu'on n'en voudrait changer ni la forme, ni la dimension, ni l'éclat. On le lit sans souhaiter modifier une de ses phrases, une de ses images, une de ses sonorités; combien, parmi les génies plus féconds, y en a-t-il qui donnent ce sentiment? Il se justifie par son art; et l'esthétisme évolutionniste, sans que, au témoignage même de ses ambitions irréalisées, il en ait épuisé toutes les possibilités, a trouvé en lui un irréprochable interprète.

---

### CHAPITRE III.

#### L'ESTHÉTISME SOCIAL. WILLIAM MORRIS.

1) Ruskin et l'esthétisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. — 2) William Morris : formation morale. — 3) William Morris : conception de l'art. — 4) *A Dream of John Ball*. — 5) *News from Nowhere*. — 6) Récits épiques. — 7) Récits symboliques et féeries. — 8) L'Art de Morris.

---

##### 1) Ruskin et l'esthétisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Auprès d'un esthétisme dérivé de la science et conforme aux principes de l'Evolutionnisme, il y en avait un autre, beaucoup plus ancien et plus instinctif; courant secondaire, lui aussi, du mouvement littéraire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il prétend trouver sa loi dans un ordre supérieur à celui de la nature, et fait de la beauté une révélation divine.

Le sentiment moral et religieux a un rôle si marqué dans toute la psychologie anglaise qu'il sert de base à l'esthétique pour nombre de théoriciens, de Shaftesbury et Hutcheson à Reid et Hamilton. Il transparaît même dans certaines conclusions de Herbert Spencer sur l'art, bien qu'il ne soit pas reconnu par celui-ci en principe. Cette conception de la beauté a été proclamée par Ruskin au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, avec une conviction profonde, une éloquence forte et passionnée; pour la pensée contemporaine, elle reste attachée à son nom.

L'auteur des *Peintres Modernes* et des *Pierres de Venise* n'a pas seulement confondu dans un seul culte le vrai, le beau et le bien; il les a distingués, analysés avec la clarté d'un esprit épris de logique et de raisonnement; et, de par la magie d'une foi contagieuse, il en a effectué une synthèse triomphante. Son œuvre est un double univers, puisque la nature et l'art s'y reflètent à la fois. Avec la science d'un géologue, d'un botaniste ou d'un historien, la précision d'un technicien, l'enthousiasme d'un poète et d'un apôtre, il décrit les phénomènes naturels et les classe selon l'ordre de beauté auquel ils appartiennent, c'est-à-dire selon la révélation qu'ils nous apportent; car, en son essence, la beauté est un signe mystérieux de Dieu à l'homme. L'artiste est celui qui sait lire cette révélation et l'exprimer par son œuvre; il n'est point créateur, mais il est l'interprète des volontés célestes. C'est

pourquoi les « *Sept flambeaux de l'architecture* » sont : Vérité, Beauté, Puissance, Sacrifice, Obéissance, Travail et Souvenir.

En une succession de livres massifs et retentissants, Ruskin définit selon ces principes, et selon les préférences d'un esprit tout imprégné de la Bible, l'idéal des divers arts et leurs limites; il établit leur hiérarchie, étudie leurs manifestations et leurs conditions; et il aboutit à une doctrine sociale intransigeante, parceque la beauté ne peut se réaliser que dans les groupements humains régis par des lois saines et justes.

Cette œuvre, résumée par André Chevrillon avec une éloquence digne d'elle <sup>1</sup>, est, dans son ensemble, antérieure à la période qui nous occupe. Mais elle ne saurait être passée sous silence parceque son influence est restée présente, active, victorieuse ou combattue jusqu'à la fin du siècle. Nul n'a contribué plus que l'auteur des *Peintres Modernes* à répandre le culte de l'art en Grande-Bretagne. D'une part il le greffait sur les sentiments les plus enracinés, les plus traditionnels de l'âme anglaise; de l'autre il le renouvelait, en l'associant à une théorie générale de la vie et de la société propre à séduire ou à scandaliser les esprits.

Il a servi son idéal avec toutes les ressources d'un génie fraternel et prestigieux, par la plume, la parole et l'exemple. Professeur à Oxford vers la fin de sa carrière, entre 1870 et 1884, il y occupe une position exceptionnelle. Dans *The New Republic* (1877) de Mallock, cette satire du milieu Oxfordien écrite par un jeune étudiant, qui, sans atteindre jamais très haut, devait faire beaucoup parler de lui dans le monde des lettres, Pater et Ruskin s'affrontent sous les noms de Mr. Rose et de Mr. Herbert; et le second apporte à cette fantaisie une conclusion sérieuse, en rappelant aux mondains et aux sceptiques dont il est entouré la vertu de la beauté, et la nécessité de la foi. Tout ce qu'il disait ou faisait dans sa chaire professorale ou dans son atelier, écrit F. Harrison, chez lui ou au dehors, attirait plus d'attention et exerçait plus d'influence que n'en obtint aucun professeur de l'époque. Il fonda un musée, organisa une école de dessin, forma des associations de travail, de voyage, d'action sociale, réunit les étudiants autour de lui pour les stimuler, les conseiller, les administrer à la façon d'Abélard et de Roger Bacon dans les Universités du moyen-âge, ou comme John Wesley et John Henry Newman dans le monde religieux <sup>2</sup>.

Sa sensibilité d'artiste, restée étonnamment spontanée et sincère, lui permit de sympathiser avec des œuvres qui contenaient en germe des tendances plus ou moins éloignées des siennes. On cite avec raison les Pré-Raphaélites parmi les précurseurs de l'Esthétisme décadent; or il soutint leurs débuts de toute son autorité; ses articles contribuèrent beaucoup à faire accepter par le public les peintures et les poèmes de Holman Hunt, Millais et Burne-Jones; Rossetti trouva en lui à la fois un Mécène et un ami; il salua

(<sup>1</sup>) *La Pensée de Ruskin*, (1909).

(<sup>2</sup>) *John Ruskin*, 1909. (*English Men of Letters*), chap. XI.

les premières œuvres de Swinburne avec admiration, et prit généreusement son parti lors du scandale soulevé par la publication de *Poems and Ballads*.

C'est donc en quelque mesure avec lui, mais c'est surtout contre lui que se constitua la nouvelle école; il était encore en pleine activité, mais il avait perdu la souplesse d'esprit et la capacité d'adaptation de la jeunesse au moment où se formula l'évangile fin-de-siècle. Il en avait d'ailleurs dénoncé d'avance le principe et l'inspiration générale avec une sorte d'instinct prophétique. Après avoir dénommé le sentiment du beau « faculté théorique » dans les *Peintres Modernes* en 1846, et attribué à cette faculté les perceptions morales qui en sont pour lui la base, il ajoutait : ce serait une erreur que de l'appeler « esthétique », parcequ'on la réduirait alors « à une simple opération des sens ou même de l'habitude; si bien que les arts qui en dépendraient deviendraient de plats amusements, au service de sensibilités morbides, ou destinés à charmer le sommeil de l'âme »<sup>3</sup>. La foi du vieux maître, sa révérence religieuse à l'égard d'une nature toujours divine, d'une beauté toujours rayonnante de sens spirituel, étaient en contradiction directe avec le scepticisme, le nihilisme moral, les curiosités, la volonté d'émancipation qui animaient la nouvelle école. La querelle surgie entre lui et Whistler, roi de la Bohème et du dandysme artistique à Londres, est symptomatique. Lui qui avait su lire ses enthousiasmes, ses extases, et jusqu'à ses pieuses colères dans le libre impressionnisme de Turner, ne vit qu'une mystification dans le symbolisme et les « symphonies en couleur » de l'artiste; il s'attira la plus irrévérencieuse riposte; et l'affaire eut sa conclusion devant les tribunaux.

Il n'est cependant de théoricien ou de disciple de la beauté qui ne lui ait rendu quelque hommage, même parmi ceux qui se sont le plus écartés de lui. Mais les raisons qui lui ont acquis le respect et l'admiration de plusieurs générations d'artistes sont souvent étrangères à sa doctrine. Il y a dans ses jugements et dans ses effusions une puissance d'émotion et d'enthousiasme, une susceptibilité à des formes très diverses de la beauté, un sentiment de la valeur suggestive de l'art, et de ses relations avec l'âme entière, qui dépassent infiniment la portée de ses principes, et qui ont agi même sur ceux que son mysticisme chrétien, son inspiration moralisante, biblique ou évangélique, et ses théories sociales devaient éloigner de lui.

Lorsque Ruskin, à l'apogée de sa carrière, tenait la jeunesse Oxfordienne sous son magnétisme, Walter Pater, élu depuis peu « fellow » de Brasenose, commençait à réunir autour de lui un petit groupe d'initiés et de fervents admirateurs; et Oscar Wilde, étudiant à Magdalen de 1874 à 1879, humait le vent, incertain encore de l'avenir. Ni l'un ni l'autre n'ignorèrent la pensée du vieux Maître; et quelles que soient les différences qui les aient séparés de lui, il est en quelque mesure, on le verra, à l'origine de leur vocation.

Comme les Evolutionnistes — que d'ailleurs il détestait — il a proclamé

---

(<sup>3</sup>) *Modern Painters*, vol. II, 3<sup>e</sup> partie, section 1.



l'union indissoluble de la beauté et de l'art avec les formes salutaires de la vie. Quoique cette union pour lui repose sur un accord providentiel, et non sur un ensemble de dépendances matérielles, psychologiques ou physiologiques, il se trouvait à cet égard en harmonie avec eux, et en dissentiment avec toutes les écoles qui ont proclamé la doctrine de l'art pour l'art. Aussi Lafcadio Hearn, tout en lui reprochant d'avoir parlé de l'art grec comme un Goth, le compare à Tolstoï et révére en lui l'un des plus grands esprits du temps <sup>4</sup>. Violet Paget, dès les débuts, tout en condamnant sa doctrine, reconnaît en lui un maître; la décadence fin-de-siècle l'amène à sentir de plus en plus nettement ce qui les rapproche. Non seulement elle associe son nom aux plus grands, mais elle lui apporte une sorte d'adhésion, lorsqu'elle écrit : « depuis Platon jusqu'à lui, tous ceux qui ont bien parlé de l'art ont vu qu'il y entre nécessairement un élément éthique et presque ascétique; la beauté, et surtout la beauté artistique, tend à fortifier et à raffiner la vie spirituelle » <sup>5</sup>. Sa longue étude de la psycho-physiologie allemande moderne l'a conduite à voir certaines limites de l'esthétisme selon Spencer. « L'art et la beauté ne sont, ni une sorte de jeu comme il le voudrait avec Schiller, » — écrit-elle en 1900, dans *Anthropomorphic Aesthetics* — « ni l'adaptation à une fin humaine ou divine comme le voudrait Ruskin ». De ces deux erreurs, elle penche à trouver la première plus dangereuse que la seconde. Nous associons aujourd'hui faussement la beauté aux notions d'inutilité et de plaisir, dit-elle encore; en fait, il est historiquement démontrable (comme Ruskin et Morris l'avaient deviné) que la production d'œuvres d'art indépendantes de toutes fins ultérieures est un signe de décadence ou d'anarchie esthétique. Sans se départir d'une méthode rigoureusement psycho-physiologique dans ses discussions et ses conclusions, il lui arrive de préférer « les intuitions profondes » de Mr. Ruskin aux interprétations que l'on doit « à la sagacité scientifique de Darwin ou de Spencer » <sup>6</sup>. Et elle ne se lasse pas d'exalter cette œuvre chaotique et géniale; cette œuvre menacée et restaurée, agrandie, modifiée pendant une vie entière, telle une magnifique cathédrale au cours des siècles.

\* \* \*

## 2) William Morris: Formation morale.

Les fils prodigues de Ruskin sont innombrables; mais il en est aussi qui n'ont pas abandonné la maison paternelle; et parmi eux il faut mettre au premier rang William Morris.

Vernon Lee se serait sentie moins séparée encore de l'esthétisme social

(<sup>4</sup>) *Japanese Letters*, p. 263, 353 et 369.

(<sup>5</sup>) *The Use of Beauty. Laurus Nobilis*.

(<sup>6</sup>) *Beauty and Ugliness*, 1897.

selon William Morris que de l'art chrétien selon Ruskin, si, pour elle comme pour la plupart, la personnalité du maître n'avait en partie masqué celle du disciple. Elle cite celui-ci, cependant, pour s'associer à ses vues sur l'art populaire dans *Anthropomorphic Aesthetics*; mais elle ne revient pas fréquemment à lui. Il s'est formé en effet sous le signe de la foi Ruskinienne, non sous celui de la science; à travers tout le mouvement décadent, il demeure fidèle au Pré-Raphaélisme, que le vieux prophète avait adopté au berceau, et qui est étranger à l'esthétisme évolutionniste presque au même titre que les théories de Walter Pater et de son école.

La famille de William Morris appartenait à la bourgeoisie d'argent; mais elle avait adopté les mœurs, le genre de vie chers à la « gentry »; et il grandit à la campagne, dans un milieu traditionaliste, non loin d'un décor sylvestre et grandiose, la forêt d'Epping, demeurée presque intacte depuis le moyen-âge et la pré-histoire. Il ne pouvait se souvenir, a-t-il écrit, d'une époque où il ne savait pas lire; et les romans de Scott s'emparèrent de son imagination dès l'enfance; il put les revivre et les mettre en scène dans ses jeux sous l'antique futaie. Son père avait pour l'architecture gothique une passion dont il hérita, et l'emmena de bonne heure visiter les vieilles églises du voisinage. Aussi, lorsque ses goûts artistiques et littéraires se fixèrent pour toute la vie sur la civilisation du moyen-âge, son choix reposait sur des impressions déjà anciennes, en même temps que sur une préférence réfléchie.

Il fit ses études à Exeter College où il arriva en 1853, à dix-neuf ans. Et à Oxford il trouva une ferveur religieuse récemment ravivée par le mouvement ritualiste. Il fut un moment attiré par l'anglo-catholicisme; de même que Burne-Jones, étudiant comme lui à Exeter, qui devint bientôt, et resta jusqu'à la mort, son ami, il entretint l'intention d'entrer dans les ordres; à vingt-et-un ans, il rêvait de fonder une communauté monastique où le culte de l'art s'unirait à celui de la sainteté. C'est alors aussi qu'il lut : *On the Nature of Gothic*, qui devait rester pour lui un texte sacré et une source d'inspiration constante. Un voyage en France et en Belgique avec Burne-Jones pendant lequel les deux jeunes gens s'enflammèrent d'enthousiasme pour les cathédrales de Rouen, de Chartres, d'Amiens et de Beauvais, modifia leur vocation; et ils décidèrent de se vouer à l'art. Ce n'était pas là un changement aussi radical qu'on aurait pu le penser; car la foi religieuse de Morris était inséparable de son culte pour la beauté, que le ritualisme associait de nouveau à la religion. Il pensa d'abord à devenir architecte, et à élever des monuments dont Burne-Jones serait le décorateur; et il entra chez un homme du métier à Londres. Mais Rossetti, dont il fit la connaissance en 1857 et qui exerça une profonde influence sur lui, détourna son ambition vers la peinture. Et c'est alors que, sous la direction de celui-ci, avec Burne-Jones et plusieurs disciples du Pré-Raphaélisme, il couvrit de fresques fleuries les murs et le plafond de l'« Union des Etudiants » à Oxford, et y figura les scènes de la légende Arthurienne.

Explorateur infatigable de l'art sous tous ses aspects, Morris écrivit ses premiers poèmes comme un jeu; encouragé par l'admiration de ses amis, il entreprit les longs récits en vers qui ont fait sa réputation de poète : *The Defence of Guinevere* (1858); *The Life and Death of Jason* (1867); *The Earthly Paradise* (1868-70); *Sigurd the Volsung* (1876); *Life is Enough* (1877); *Poems by the Way* (1891). A pleines mains, il puisa dans le trésor du folklore, des mythologies, des légendes épiques et merveilleuses les plus diverses. La liste de ses livres préférés, établie par lui-même en 1885, en réponse à une enquête du journaliste Stead dans la *Pall-Mall Gazette*, comprend, outre l'*Illiade* et l'*Odyssée*, la *Théogonie*, les *Niebelungen*, le *Mabinogion*, les *Mille et une Nuits*, les *Sagas* d'Islande, le *Mahabharata*, Mallory, Beowulf, etc. etc. Dans la littérature moderne ou contemporaine, les écrivains qu'il goûtait le plus étaient, outre Ruskin et Rossetti, Shelley, Keats, et surtout Tennyson, dont les œuvres étaient lues et relues, discutées et commentées, dans le petit groupe de jeunes auteurs et artistes dont il faisait partie<sup>7</sup>. Mais il semble que pour la forme, le caractère narratif, l'allure générale, libre et aisée de ses récits, il se soit surtout inspiré de Chaucer, objet pour lui d'un culte de toute la vie, et auquel il consacra la dernière des magnifiques éditions de la Kelmscott Press. L'esprit, toutefois, de ses longues narrations en vers, qui devait être aussi celui de ses romans en prose, lui appartient en propre; la malice, l'humour, le réalisme familial qui donnent aux « *Contes de Cantorbéry* » leur physionomie lui sont à peu près étrangers; tandis que l'amour de l'aventure et du romanesque, l'enivrement d'une poésie rêveuse et émerveillée, fleurissent inlassablement le cours sinueux de tous ses récits.

Avec Swinburne et Burne-Jones, il était entré dans la confrérie Pré-Raphaélite formée par Rossetti, Holman Hunt et Millais; la revue qu'il finança, *The Oxford and Cambridge Magazine*, dont les quelques numéros parurent en 1856, fut une sorte de résurrection de leur premier périodique, *The Germ*, non moins éphémère, qui avait vu le jour en 1850. Il y publia plusieurs poèmes, de brefs récits en prose et quelques articles critiques. Jamais une activité aussi variée ne fut aussi entièrement dominée par un seul principe, ou un sentiment majeur, que celle de Morris. Ce n'est point sans raison que Chesterton, dont le point de vue est aux antipodes, lui reproche d'incarner « cette faim canine de beauté qui est aujourd'hui devenue, pour la première fois, un sérieux problème dans la vie et la santé de l'humanité »<sup>8</sup>. Parcequ'elle incarnait la beauté féminine selon le canon des Pré-Raphaélites, Jane Burden, rencontrée dans les rues d'Oxford et sollicitée de poser pour eux, devint en 1859 Mrs. William Morris. Et parceque la civilisation Victorienne n'offrait au jeune ménage rien qui lui permît de se créer un cadre digne de l'idéal nouveau, Morris fit construire sur ses plans et ceux de son

(<sup>7</sup>) Alfred Noyes: *William Morris*, 1908. (*English Men of Letters*).

(<sup>8</sup>) *Twelve Types*, 1905.

ami Webb la maison de ses rêves; il étudia alors les raisons qui avaient amené en Angleterre la décadence des arts décoratifs; il se familiarisa avec la technique des tissus et tapisseries, du bas-relief et de la sculpture, de la teinturerie, des tapis et de l'ameublement, des vitraux et ferronneries, et d'autres métiers encore; il fonda une fabrique et une maison de commerce qui, non seulement fit d'honorables affaires entre 1865 et 1874, mais révolutionna d'une façon durable le goût en Grande-Bretagne, tout en exerçant une influence sensible à l'étranger. Son nom est devenu synonyme d'un style décoratif bien déterminé. Et il continua à diriger des ateliers de tissage, de broderie, de teinturerie, d'imprimerie ou de gravure, presque jusqu'à la fin de sa vie.

Cependant, outre la composition de ses poèmes, il poursuivait, par manière de délassement, la patiente copie et l'enluminure de textes choisis, à la manière des clercs du moyen-âge; ou la traduction des œuvres qui l'avaient le plus vivement frappé; il apprenait l'ancienne langue scandinave, visitait l'Islande en 1871 et 1873, et publiait en collaboration avec son professeur Magnússon une version anglaise des *Sagas*, en 1870; il traduisait l'*Enéïde* en 1875, l'*Odyssée* en 1887, et d'anciens contes français, qui parurent en 1893 et 1894.

Il s'était, après Ruskin, avisé de ce que les conditions de l'existence moderne, en réduisant l'ouvrier à un rôle purement machinal, détruisaient pour lui la joie sacrée du travail, et la possibilité d'aucune création, au plus grand dommage de l'art. Il devint réformateur social par horreur pour la laideur. Détaché du « libéralisme » par la politique irlandaise de ce parti, et sa timidité à l'égard des mesures propres à améliorer le sort du peuple, il devint membre de la *Democratic Federation of Labour* en 1883, puis chef de la *Socialist League* en 1884, et publia un journal de combat, *The Commonweal*, dans lequel parurent ses deux romans socialistes, une vision et une utopie : *A Dream of John Ball* en 1888; et *News from Nowhere* en 1890. Il participa à la propagande du mouvement, fit des conférences en plein vent, organisa chez lui des cours, des cercles d'études et de discussions; Kelmscott House, un vieux manoir qu'il avait acheté en 1871, où il vécut depuis avec sa famille, et dont l'aspect ou le site sont amoureusement décrits dans plusieurs de ses récits, devint un centre de ralliement pour les apôtres d'un avenir meilleur; jusqu'à ce que des dissentiments au sein du parti l'aient décidé à se retirer et à interrompre la publication de son journal en 1890.

Ses dernières années furent à peine moins remplies que les autres. Il fonda alors son imprimerie, dessinant ou gravant lui-même caractères, initiales et illustrations dans le style en usage à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, pour présenter ses chefs-d'œuvre préférés sous une forme digne d'eux et de lui. Revenant à un genre d'expression qu'il avait abandonné depuis le temps où, étudiant, il écrivait dans l'*Oxford and Cambridge Magazine*, il composa, dans la sérénité de son vieil âge, une série de récits en prose qui gardent toute la fraîcheur

et la vigueur de la jeunesse, et qui eussent suffi à lui assurer une place de premier plan dans la littérature anglaise : *The House of the Wolfings*, en 1889; *The Roots of the Mountains*, en 1890; *The Story of the Glittering Plain*, en 1890; *The Wood beyond the World*, en 1894; *Child Christopher*, en 1895; et *The Well at the World's End*, en 1896 — « those romances which were so great a joy... » comme le dit W. B. Yeats<sup>9</sup>. Deux d'entre eux parurent après sa mort, non moins radieux : *The Water of the Wondrous Isles*, et *The Story of the Sundering Flood*, en 1897 et 1898.

Lorsque ses forces déclinerent, son médecin ne lui trouva d'autre maladie que d'avoir été William Morris. Il entra dans le repos en 1896, laissant derrière lui une œuvre qui déborde de l'histoire littéraire, et appartient à l'histoire tout court.

\* \* \*

### 3) William Morris: Conception de l'art.

Il s'est réclamé de l'évangile Ruskinien avec une si totale absence de réserves personnelles que ses idées sur l'art et la vie sont rarement examinées en elles-mêmes. « J'aurais mauvaise grâce à ne pas mentionner le nom de Ruskin, » dit-il dans une de ses conférences, « alors qu'il a été mon maître au point que je sens constamment ma parole comme un écho de la sienne »<sup>10</sup>. Lorsque l'auteur des *Peintres Modernes* perdit le procès en diffamation que lui avait intenté Whistler, Morris lui écrivit une lettre qui lui valut de chaleureux remerciements. L'estime, l'admiration, l'affection qu'il lui portait étaient réciproques, dit Miss May Morris, dans les pages qu'elle a mises en introduction aux *Oeuvres Complètes* de son père; et elle cite la déclaration de Ruskin à un ami commun : « Morris is beaten gold ».

Il y a cependant entre eux des divergences sensibles. On peut noter que lorsque Morris inscrit les livres de Ruskin auprès de ceux de Carlyle parmi les meilleurs ouvrages de tous les temps et de tous les pays, il spécifie : « particulièrement ceux qui portent sur l'éthique et sur l'économie politique ». C'est qu'il y a dans la pensée du maître un aspect dont le disciple se désintéresse; et c'est l'idéologie religieuse ou métaphysique. Morris était un homme d'instinct, d'intuition et d'action, non un penseur et un philosophe. Sa théorie de l'art ne remonte pas au delà des conditions psychologiques, morales et sociales qui le rendent possible; et de la sorte il évite de se prononcer sur la partie la plus contestable du système Ruskinien. Il se rapproche ainsi des vues positives que professe l'esthétisme évolutionniste. Il n'y a plus rien chez lui du mysticisme chrétien qui donnait une résonance si profonde ou des accents si éoliens aux descriptions de nature dans *Les Peintres Moder-*

(<sup>9</sup>) *Autobiographies*, 1926, *Four Years* : 1887-1891.

(<sup>10</sup>) *The Art of the People*, 1879.

nes; en revanche, il ne tombe pas dans la confusion de l'art avec la morale, et de la beauté avec la religion, qui résultait chez Ruskin d'identifications arbitraires établies par la grâce de sa foi Biblique et illuminée.

Morris, à vingt ans, était croyant et préoccupé de questions théologiques au point de songer à se faire ministre; mais bien que, au témoignage de Miss May Morris <sup>11</sup>, il ait continué à diriger les prières du soir et du matin dans la maison de sa mère, il ne semble pas avoir conservé longtemps sa foi. Il appartenait à la génération qui vit l'avènement du Darwinisme; et quoiqu'il évite de le discuter, ses critiques admettent qu'il en subit l'influence <sup>12</sup>. Le surnaturel chrétien apparaît dans *The Earthly Paradise* auprès de celui de l'antiquité; mais il n'a guère de couleur privilégiée dans une œuvre qui admet complaisamment toutes les formes du merveilleux. Le bonheur que propose comme idéal à l'humanité *News from Nowhere* est limité aux joies de cette terre; et dans les autres romans, ceux des personnages qui poursuivent l'espoir de l'immortalité sont victimes d'un leurre; ils n'acquièrent la pleine dignité d'homme et la qualité de héros qu'en y renonçant.

L'extraordinaire variété, l'extraordinaire étendue des lectures de Morris l'ont exposé aux influences les plus diverses. L'antiquité grecque est très largement représentée dans la liste de ses auteurs préférés; on y voit figurer, outre Homère et Hésiode, Hérodote, Aristophane, Eschyle et Sophocle, Platon et Théocrite; et, à côté de son médiévalisme, il y a dans son œuvre une forte trace du néo-Hellénisme qui séduisait alors tant d'esprits, à quelque point de l'horizon intellectuel qu'ils appartenissent. Son imagination et sa sensibilité étaient imprégnés des mythes et des légendes antiques. Il faut ici rappeler qu'il fut le traducteur d'Homère comme de Virgile; et que la tradition classique, après lui avoir fourni douze des contes de *The Earthly Paradise*, lui a donné le sujet d'un long poème : *Life and Death of Jason*. De Lucrèce, qu'il cite aussi parmi les meilleurs écrivains, il a pu retenir la négation de l'immortalité; enfin les sagas scandinaves, les mythologies teutoniques, celtiques ou orientales qui ont tour à tour enchanté sa pensée, l'ont retenu loin de la théologie et du dogme chrétiens. Il faut sans doute donner à sa propre déclaration, recueillie en 1892 par son collaborateur et ami Cockerell, tout son poids : « en religion », dit-il, « je suis un païen. » <sup>13</sup>

La beauté pour Ruskin est divine; pour Morris elle est humaine; pour l'un, elle est inséparable du sentiment religieux et de l'émotion morale; pour l'autre, elle est le produit de toute activité libre et joyeuse. Et tandis que l'auteur des *Peintres Modernes* la suit sur l'aile de l'oiseau jusque dans le nuage et le bleu du firmament, ou dans les cristaux et les rocs de l'écorce terrestre, tandis qu'à ses yeux éblouis il n'est pas au monde de site assez

(<sup>11</sup>) Introd. au vol. XXII des *Œuvres Complètes*.

(<sup>12</sup>) Alfred Noyes: *William Morris*, (*Engl. Men of Letters*). E. M. and J. Drinkwater: *William Morris, a Critical Study*, 1912.

(<sup>13</sup>) *Collected Works*, intr. au vol. XXII.



splendide pour lui servir de trône, Morris célèbre le charme des maisons paysannes, les églises de village, les champs bordés d'arbres, les prairies encloses de haies, les jardins fleuris; ces lieux tranquilles et riants lui sont précieux parce qu'ils suggèrent « le drame quotidien de la vie, et émeuvent l'imagination à travers le regard. » <sup>14</sup>

Maître et disciple étaient unis par leur culte du moyen-âge; mais le premier y voyait surtout une ère de foi et de vertu; et le second plus particulièrement une époque d'indépendance et de traditions corporatives favorable à l'art populaire. Dans ses conférences, comme dans toute son œuvre imaginative, Morris exalte la beauté de l'œuvre imparfaite et souvent fruste, mais conçue et exécutée dans la joie et dans la liberté par l'homme primitif ou l'artisan du passé; mieux encore, comme Ruskin, il a cherché à ressusciter pratiquement les conditions qui l'ont rendue possible autrefois. Plusieurs de ses tentatives industrielles sont un retour passionné vers le passé : des teintures à l'aniline, il a voulu revenir aux couleurs végétales; du tissage mécanique à l'ancien métier à main; de l'impression moderne à celle du XV<sup>e</sup> siècle, ou même à la copie et à l'enluminure.

Comme Ruskin encore, il donne la première place aux arts plastiques; et, sans être insensible à la musique, il ne s'en est jamais beaucoup occupé. Mais son insistance sur l'importance des « arts décoratifs » aux dépens des « arts intellectuels » lui appartient en propre; l'auteur des *Peintres Modernes*, au moins dans la première partie de sa carrière, n'a pas sur ce point la même façon de sentir. Et l'architecture, qui était pour Ruskin un art inférieur parce que plus distinct de la création, plus entièrement humain et moins riche en « révélation » que les autres, a au contraire pour Morris une valeur suprême parcequ'il contient tous les autres en puissance et donne aux arts décoratifs leur impulsion première <sup>15</sup>. Il prend plaisir à décrire une antique demeure, un monument remarquable, comme d'autres un paysage. Jusque dans ses songes il est hanté par la beauté des nobles constructions, s'il faut en croire le conteur de *A Dream of John Ball*, lorsqu'il parle des « rêves architecturaux » qui parfois viennent consoler son sommeil du labeur ingrat de ses veilles.

Ainsi chaque ressemblance a comme contre-partie une différence. Les deux hommes, dans leur générosité, leur mutuelle et affectueuse admiration, n'ont pas voulu y arrêter leur pensée, heureux sans doute de se trouver engagés dans la même croisade contre la civilisation moderne et le matérialisme social de leur âge. Lorsque Morris prononça son réquisitoire contre l'Art sous la Ploutocratie en 1883, Ruskin présidait la séance. On a pu voir d'ailleurs par son attitude à l'égard de Swinburne et de Rossetti, que l'auteur des *Peintres Modernes* joignait à une mentalité de croyant un certain libéralisme

(<sup>14</sup>) *Address to the Birmingham Students of Art*, 1894.

(<sup>15</sup>) *The Art of the People*, conf. faite devant *The Birmingham Society of Art*, 1879.

d'esprit; et son disciple ne s'intéressait pas assez aux questions de théorie pour risquer de se séparer de lui en remontant à la source des idées et des sentiments qui leur étaient communs. Bien que Morris ait participé quelques années aux dissensions politiques de son temps, il n'y avait en lui rien du polémiste. Il laissait de côté les œuvres ou les idées qu'il ne pouvait pas assimiler avec profit, sans prendre le temps de les pénétrer ou de les combattre, dit sa fille <sup>16</sup>; c'est ainsi qu'après avoir lu une pièce ou deux de Maeterlinck, séduit par leur atmosphère de l'au delà, il fut repoussé par ce qu'elles avaient d'abstrait et de vague, et cessa de s'intéresser à celles qui suivirent. Après avoir essayé vainement d'achever *The Little Minister* de J. M. Barrie, il se contenta de déclarer : « je ne suis pas de la paroisse » — et n'y pensa plus. Il n'appréciait pas le génie d'Oscar Wilde; mais après avoir condamné son artificialité en une violente apostrophe, il conclut, en manière de restriction : « but then, he is jolly good natured... » <sup>17</sup>. Ibsen, dont il vit une ou deux pièces à la scène, Shaw, qui partageait sa foi socialiste, les symbolistes contemporains, auxquels il était en quelque mesure apparenté par la qualité de son art, toutes les querelles ou les agitations littéraires du jour restent en dehors de son horizon; et le nom de Pater ne se rencontre même pas sous sa plume.

Il fut amené à établir ses propres positions cependant au cours de la campagne qu'il entreprit pour l'art et contre l'injustice sociale. A partir de 1879, il exerça auprès des artisans, des jeunes artistes et des étudiants groupés autour de lui un véritable apostolat. Il avait fondé en 1877 la *Société pour la protection des anciens monuments*; il y ajouta : *The Art Workers' Guild* en 1884; *The Art and Craft Exhibition Society* en 1888; il prit une part active à la direction ou aux travaux des écoles techniques et artistiques du *London County Council*, du *Royal College of Art*, de la *Birmingham School of Art*; et cet ensemble d'entreprises reste attaché à son nom sous le titre de *The Art and Craft Movement*.

Il n'était pas orateur; mais il se contraignait à le devenir; et les discours ou conférences qu'il adressa aux membres de ces diverses associations, partiellement conservés et recueillis en deux volumes de l'édition complète de ses écrits, constituent la partie théorique de son œuvre. On conçoit qu'elle ait à la fois un caractère technique et un accent de vulgarisation très accusés. La parole de Morris est une forme de son action tout autant que de sa pensée; elle était avant tout adaptée à ses fins, et déterminée par son auditoire; mais il y vibre une généreuse ardeur, et un don de vision qui l'élèvent au rang de la meilleure éloquence.

La définition de la beauté, l'essence et l'origine de la vie, n'occupent point son esprit. Il reconnaît la recherche du bonheur comme le but de l'art sans se préoccuper du fait que ce n'est point là le distinguer d'autres activités;

(<sup>16</sup>) *Collected Works*, vol. XXII. Introduction.

(<sup>17</sup>) A. C. Rickett : *William Morris Poet, Craftsman, Social Reformer*, 1913.

et il met l'accent sur l'importance du plaisir, objet suprême des désirs humains, avec une tranquillité qui relève de sa conception païenne de l'existence. La mort, dit-il, n'existe pas pour nous, puisque nous ne sommes même pas capables de nous la figurer : vivre intensément pendant que nous vivons, tel est le don que nous apporte l'art; et il n'en est pas de supérieur — toutes vues qui le rapprocheraient de Pater plutôt que de Ruskin, mais qui restent chez lui rapides, sommaires et tout-à-fait à l'arrière plan de sa pensée <sup>18</sup>.

Les études réunies sous les titres de *Hopes and Fears for Art* (1877-1879); *Lectures on Art and Industry* (1881-1894); *Signs of Change* (1885-1887); *Lectures on Socialism* (1883-1894) portent sur un sujet connexe mais différent; elles contiennent la psychologie sociale de l'art selon William Morris, et l'indication générale de ses préférences esthétiques. Il affirme, et il répète avec une inlassable insistance, que l'art est l'expression de la joie que l'artisan trouve en son travail; aussi est-il indispensable que ce travail soit heureux; et pour qu'il soit heureux, il faut qu'il soit libre. Les tyrannies sociales qui ont amené l'asservissement de l'homme par l'homme; l'âge moderne qui l'a dégradé en l'assujettissant au machinisme; la société bourgeoise et le capitalisme qui l'exploitent en le dépouillant des fruits de son labeur, sont autant d'influences néfastes; et sous leur action, il y a de moins en moins de beauté dans le monde.

Il y a d'ailleurs deux espèces d'art différentes : l'art « intellectuel », que d'aucuns appellent pur ou désintéressé, et qui ne sert d'autres fins que lui-même; et la décoration, qui a pour but d'embellir le milieu dans lequel se déroule toute l'existence, et les objets nécessaires à l'homme. On a vu des sociétés se développer sans connaître la première; mais la seconde est universelle et fondamentale; c'est la plus essentielle des deux; et pour que l'art et la société soient prospères, sains, harmonieux, il ne faut pas qu'il y ait divorce entre elles; car les formes, les motifs issus du génie populaire, tout en environnant de beauté chacun des actes de la vie quotidienne, fournissent à l'artiste une tradition, un fonds subconscient d'inspiration, un jaillissement d'images dont il ne peut se passer sans tomber dans le vide et dans l'artificialité.

Or c'est le malheur de notre temps que d'avoir tari l'art du peuple en asservissant l'ouvrier à la machine pour les besoins de l'industrie, et en le réduisant à la misère, parceque, selon les principes du régime capitaliste, il participe d'une façon dérisoire au profit de son travail. Morris l'affirme avec la décision immédiate d'un cœur sincèrement et généreusement démocratique : il ne veut pas « d'un art pour le petit nombre, non plus que de l'éducation ou de la liberté pour le petit nombre » <sup>19</sup>.

(<sup>18</sup>) *The Aims of Art*, 1886. (*Signs of Change*).

(<sup>19</sup>) *The Lesser Arts*, 1877. (Conférence faite devant *The Trade Guilds of Learning*).

On voit comment il ne pouvait pas dissocier certaines vertus morales — telles que justice, liberté et sérénité — de la beauté et de l'art. Mais cette attitude ne repose pas sur une identification de principe entre le bien et le beau — entre l'inspiration artistique et la révélation divine. Elle consiste à reconnaître en fait comme indispensable à la production de l'art et à la santé du corps social, une organisation fraternelle de la vie collective.

\* \* \*

#### 4) A Dream of John Ball.

Les premiers contes publiés par Morris dans « The Oxford and Cambridge Magazine », *Golden Wings*, *Gertha's Lover*, *Scend and his Brethren*, *The Hollow Land*, sont des tentatives qui ont leur intérêt parce qu'on y trouve déjà plusieurs des thèmes qu'il développera plus tard : légendes germaniques, combats et massacres, aventures et magie, amours chevaleresques; on y trouve même un de ces « rêves architecturaux » qui furent de tout temps ses délices<sup>20</sup>. Mais ils sont traités avec beaucoup d'inexpérience; l'auteur y déploie le pessimisme facile et complaisant de la jeunesse; le pathétique y sonne creux; le style en est inégal; et la sérénité teintée de mélancolie qui devait être la note propre des récits romanesques ultérieurs en est à peu près absente.

Morris s'absorba ensuite dans son œuvre de poète, puis dans son activité d'artiste et de réformateur. Il revint à la prose alors qu'il avait cinquante-deux ans, en écrivant pour le « Commonweal » *A Dream of John Ball* et *News from Nowhere*. Il venait de formuler et de défendre son esthétisme social; il était engagé à fond dans la lutte politique; cette évocation du passé et cette utopie romancée expriment ses vues sur l'histoire et l'avenir de notre civilisation; elles appartiennent à l'action en même temps qu'à l'art; mais, ainsi que le dit Arthur Symonds, jamais il ne manifesta davantage la qualité poétique de son inspiration<sup>21</sup>. En abandonnant le mètre du vers, il laissait à son imagination, à son instinct rythmique une latitude indéfinie; et sans doute il y prit plaisir; car lorsqu'il revint à la pure fiction, à la pure fantaisie, bien qu'il ait introduit parfois dans ses récits des hymnes ou des incantations, il n'employa jamais d'une façon soutenue la forme versifiée. Si bien que, sans l'avoir apparemment prémédité, il devint un des meilleurs représentants de cette prose poétique préconisée par Walter Pater comme la langue artistique de l'avenir.

*A Dream of John Ball* nous transporte au moyen-âge; mais ce n'est point un récit historique : c'est une vision qui a toute la fraîcheur d'une expérience personnelle. Le conteur, harassé par les soucis d'une existence vouée à l'amé-

(20) *The Story of the Unknown Church*.

(21) *Studies in two Literatures*, 1897; W. Morris.

lioration de la société actuelle, s'éveille troublé par des rêves confus et angoissés; et ses yeux s'ouvrent sur un univers à la fois familier et inattendu, celui de l'Angleterre méridionale au XIV<sup>e</sup> siècle. Il se trouve étendu sous un arbre, non loin d'un village, dans un paysage fleuri qui, au premier abord, ne se distingue pas nettement du spectacle auquel ses regards sont habitués; de petites différences, cependant, qui s'ajoutent les unes aux autres, constituent une atmosphère nouvelle, troublante et enivrante. Le changement de scène est effectué avec un rare talent. C'est beaucoup mieux que de l'érudition; c'est le glissement et l'entraînement contagieux d'une imagination apte à se mouvoir dans plusieurs plans avec une aisance presque infaillible<sup>22</sup>.

La route sur le bord de laquelle il se trouve est étroite, et d'un tracé si droit qu'il y reconnaît une ancienne voie romaine; la terre est mieux divisée, mieux cultivée que sous l'ère des grands propriétaires qui a suivi; les jardins et les vergers, plus soignés; la haie est fleurie des roses rouges simples que nos grand'mères employaient à la confection de l'eau de rose; l'église, dont le clocher surgit derrière le bosquet, est neuve, et d'une pureté, d'une élégance parfaites; le cavalier qui apparaît au détour du chemin est tout habillé de cuir et d'acier, mi-paysan, mi-guerrier; et le conteur lui-même se trouve vêtu comme un clerc d'autrefois, d'une robe noire à larges manches et capuchon, avec une ceinture de cuir rouge, d'où pendent une escarcelle et un encier.

Avec un intérêt plein d'étonnement, il observe la rue du village, les maisons, les costumes et les armes, les archers qui reviennent du tir, les vieillards aux portes, les femmes et les enfants; jusqu'à ce qu'un passant l'aborde et l'emmène à l'auberge. Et soudain ce qu'il doit savoir, ce qu'il doit dire, dans l'étrange situation où il se trouve, se formule dans son esprit et monte à ses lèvres. Il sait... il *sait* que les seigneurs féodaux qui dominent le pays, inquiétés par les progrès de leurs sujets, ont décidé la destruction de libertés récemment et chèrement acquises; il *sait* que les paysans de l'Essex sont en plein soulèvement et prêts à aider leurs frères du comté de Kent; et ce sont là les nouvelles qu'il apporte à ceux-ci, comblant de joie les hommes rassemblés. L'Oxford de jadis surgit au fond de sa mémoire; et c'est celle-là qu'il décrit en réponse à leurs questions, avant de leur conter une histoire, surpris du son même qu'a sa propre voix.

A l'arrivée de John Ball, entouré des disciples qui l'ont arraché à sa prison, tous les habitants du village se massent auprès de la croix, sur la grand'place, pour l'entendre. Parmi les paysans, armés et casqués, les uns à pied, les autres à cheval, précédé d'une bannière où figurent avec sa devise :

---

(22) Pas tout à fait cependant, pour les spécialistes. Le *Times Literary Supplement* du 23 mars 1934, dans un article à propos du centenaire de la naissance de Morris, imprime : « even Dr Coulton, though he cannot avoid pointing out that Morris's description of medieval conditions are not wholly accurate in every particular, concludes that the main vital truth was there... » *Some Appreciations of W. Morris*, ed. by E. G. Roebuck.

« *When Adam delved and Eve span — Who was then the Gentleman?* », Eve la quenouille à la main et Adam avec sa bêche, au son des cloches à toute volée, le héros apparaît dans sa longue robe de moine, ceinturé de son rosaire, le masque énergique et les yeux illuminés. Avec une éloquence rude et ardente, il somme le peuple de s'unir pour la résistance, et il prêche l'évangile de la fraternité : « *Forsooth, brothers, fellowship is heaven and lack of fellowship is hell; fellowship is life and lack of fellowship is death... Therefore I bid you not to dwell in hell but in heaven, or while ye must, upon earth which is a part of heaven, and forsooth no foul part...* »

Lorsque surviennent les soldats des seigneurs, précédés de hérauts qui enjoignent aux manants de rendre leurs armes, ils sont reçus avec des quolibets ou des menaces; et la lutte s'engage dans les chemins creux aux portes du village; les flèches sifflent de derrière les haies; et quand le soir tombe, l'ennemi est en déroute; mais sept des rebelles ont été tués. On se compte, on emporte les morts. John Ball, au pied de la croix, invite ses troupes à prendre le lendemain la route de Londres pour en appeler au roi.

On soupe chez l'aubergiste; et la joie de la victoire est tempérée par le deuil que tous portent au cœur, et la lassitude qui suit l'effort; mais l'espoir en un avenir meilleur inspire à tous une mâle résolution. Les corps des victimes, amis et ennemis, ont été déposés à l'église; et John Ball, qui veut passer la nuit auprès d'eux, demande au conteur de venir l'y rejoindre. Une mystérieuse entente s'est établie entre eux; ni l'un ni l'autre n'appartiennent au monde matériel, ils le savent; le regard, le sourire qu'ils échangent sont d'ailleurs. L'un a attaché son char aux étoiles; et l'autre sent en son cœur troublé s'éveiller une conscience nouvelle. Il n'était plus le militant socialiste de 1886; il n'est pas davantage le clerc de l'an 1381; il est l'âme de sa race. L'un et l'autre se sont dépassés; ils vivent non dans le plan de l'individuel, mais dans celui de la destinée et de l'avenir humain. Or le récit avait une telle richesse concrète, un accent si direct et si familier, que cette transformation est extrêmement émouvante. Pour la seconde fois, le conteur se meurt à lui-même; et, regardant autour de lui le monde qui l'attire et lui sourit, il s'y sent étranger, parcequ'il entre dans l'ordre divin. Jamais l'art de William Morris ne s'élèvera plus haut; rien n'est dit, mais tout est suggéré de la façon la plus poignante. Et dans les stalles de l'église, sous la haute nef gothique que traversent les rayons obliques de la lune, auprès de ceux qui ont succombé dans la lutte, « ces deux là », comme les appelle maintenant l'auteur, échangent leurs sagesses.

Ils parlent de la vie, et de l'immortalité; l'homme est incapable de concevoir la mort; et c'est pourquoi il se voit continuant à vivre dans un autre monde, dit le clerc; et John Ball consent à acquiescer : c'est bien là, remarque-t-il, le sens de l'enseignement de l'église. Mais comme son interlocuteur secoue la tête, il reprend : « *What hast thou to say thereon? ...for there seems to be something betwixt us twain, as it were a wall that parteth us.* »



Et la philosophie personnelle de Morris, qui n'est point celle du mysticisme chrétien, s'exprime alors avec résignation et avec force : « This said I, that though I die and end, yet mankind liveth, therefore I end not, since I am a man; and even so thou deemest, good friend, or even so thou doest, since now thou art ready to die in grief and torment rather than be unfaithful to the Fellowship, yea, rather than fail to work thine utmost for it; whereas... with a few words spoken, and a little huddling up of the truth, with a few pennies paid, and a few masses sung, thou mightest have had a good place on this earth and in that heaven. And as thou doest, so now does many a poor man unnamed and unknown, and shall do, whilst the world lasteth... And trust me, if it were not so, the world would not live but would die, smothered by its own stink... »

Ils parlent des jours à venir; et John Ball apprend que le peuple obtiendra ce qu'il désire, mais qu'il sera alors plus esclave encore qu'auparavant; et il a peine à concevoir un ordre aussi absurde que celui des siècles qui suivront le sien. Il se réconforte pourtant, en pensant « aux changements qui sont au delà du changement »; car « la fraternité humaine demeurera, quelques tribulations qu'elle doive subir ». Et comme l'aube grise dessine dans la nuit les hautes fenêtres, l'image du prédicateur devient indistincte comme celle d'un fantôme; sa voix s'affaiblit et s'éloigne; mais c'est elle encore qui donne sa conclusion à cet étrange entretien où passent l'angoisse d'un espoir incertain, et l'ardeur d'une foi passionnée : « Now brother, I say farewell; for now verily hath the Day of the Earth come, and thou and I are lonely of each other again; thou hast been a dream to me, as I to thee, and sorry and glad have we made each other, as tales of old time and the longing of times to come shall ever make men to be. I go to life and death and leave thee; and scarcely do I know whether to wish thee some dream of the days beyond thine to tell what shall be, as thou hast told me, for I know not if that shall help or hinder thee; but... I will not leave thee without a wish of good will; so at least I wish thee what thou wishest for thyself; and that is hopeful strife and blameless peace, which is to say in one word : life. Farewell, friend! »

Le sens dramatique et moral de cette œuvre est tout enveloppé d'une subtile atmosphère par l'interférence du réel et de l'irréel. C'est l'expression la plus parfaite de la pensée de Morris; et c'est aussi une œuvre d'art consommée, d'une complexité, d'une richesse émotive et d'une harmonie quasi musicales. Jusque dans les moments où l'évocation historique a le plus de couleur et de relief, le sentiment que cette vie est un rêve est rappelé par quelque signe subtil, quelque attouchement du mystère — pressentiment subit, inquiétude sans cause, sourire ou regard chargés d'un sens inexplicable; ou encore par une image : celle des pavots blancs, fleur de Morphée, qui reparaissent à chaque changement de scène. Lorsque le dormeur s'éveille à la vie des siècles passés, il est dans un champ où ils s'épanouissent à pro-

fusion; dans la salle de la taverne, ces mêmes pavots emplissent un vase sur l'appui de la fenêtre; quand le conteur s'enfonce dans l'église obscure où il vient retrouver John Ball, il s'aperçoit avec surprise qu'il en a pris et gardé un à la main. Et pendant leur long entretien, lorsque le monde qui l'entoure semble vaciller, prêt à s'effacer, c'est en regardant sa fleur qu'il tombe à nouveau sous le charme; jusqu'au moment où dans le jour levant, le pavot lui-même pâlit et se fane entre ses doigts.

Et toute cette vision est comme transfigurée, élevée au domaine de la poésie par sa beauté et par les sentiments d'admiration poignante, d'envie, de regret ou de plaisir nostalgique qu'elle suggère.

Le charme de la campagne anglaise, l'attrait profond de la vie rurale sont là tout entiers, rendus dans un style archaïque, qui leur est adapté, avec une simplicité et une fraîcheur propres à Morris. Le récit en est imprégné; tous les personnages y sont sensibles; la nature enveloppe de ses effluves le drame humain qui se joue; par les fenêtres ouvertes, le soir de la bataille, les senteurs de la campagne entrent et flottent autour des villageois rassemblés, avec les bruits mystérieux et tristes de la nuit.

Il fallait une connaissance de la civilisation matérielle dans le passé, de l'architecture, du costume, des arts domestiques, comme celle que possédait Morris pour créer un milieu aussi cohérent, aussi convaincant, d'un coloris si juste et si profond. L'église du village avec sa flèche et ses proportions élégantes, la croix de la grande place, avec son socle octogonal, les maisons aux charpentes apparentes en vieux chêne, aux portes et aux fenêtres ornées de sculptures fantaisistes, la taverne avec ses dressoirs garnis d'étains et de faïences, sa table et ses chaises massives, ses lambris et sa frise primitive, son immense cheminée et ses tapisseries brodées de fleurs et d'oiseaux — tout ceci est vu, senti, rendu, sobrement et fortement par un maître.

La nature et l'art — l'art comme le comprenait et l'aimait Morris — contribuent à donner au récit une atmosphère rare et saisissante; et plus encore que les passions agitées, c'est l'émotion de la beauté qui en est l'élément essentiel : « Moreover, as we passed up the street again » — écrit le visiteur d'un autre monde — « I was once again smitten with the great beauty of the scene; the houses, the church with its new chancel and tower, snow white in the moonbeams now; the dresses and arms of the people, men and women; their grave sonorous language, and their quaint and measured forms of speech were again become a wonder to me, and affected me almost to tears... »

\* \* \*

##### 5) News from Nowhere.

William Morris eût peut-être obéi au scrupule tardif qu'il prête à John Ball : il n'eût pas cherché à soulever le voile de l'avenir même en songe, si

Bellamy, dans *Looking Backward*, en présentant comme modèle une société centralisée et réglementée à outrance, n'avait provoqué chez lui un désir de protestation. Il entreprit alors de définir son propre idéal sous une forme romancée, et publia dans « *The Commonweal* » en 1888 la plus charmante des utopies. Elle parut en volume (1890), et elle est actuellement traduite dans la plupart des langues européennes.

La composition de *News from Nowhere* n'est pas sans prêter à la critique. Si peu systématique que soit la civilisation dépeinte par Morris, pour en donner une notion complète et vraisemblable, il lui a fallu inclure toute une série de chapitres qui, sous le prétexte de longues conversations, sont un exposé d'idées et un plaidoyer en faveur de sa doctrine. Sans doute, la fiction est adroitement maintenue; les interlocuteurs — le Visiteur, qui s'est éveillé après un sommeil d'un siècle, et le vieil historien, bibliothécaire en sa lointaine jeunesse au British Museum, qui connaît assez notre époque pour expliquer et décrire la sienne — sont nettement caractérisés; ils ont leurs réactions propres : curiosité, trouble, émotion, impatience, amour-propre et fierté; leurs entretiens n'en ont pas moins beaucoup d'artificialité.

Et de même, on ne peut dégager l'« intrigue » sans faire tort au livre, plus que ce n'est normalement le cas; car elle est dénuée de substance et d'intérêt : la réconciliation de Dick, le beau batelier, avec Clara, qui l'a abandonné pour un autre pendant deux ans, et qui revient à lui et à leurs deux enfants sans que la moindre suspicion de blâme reste attachée à sa conduite; le rien de jalousie qu'elle éprouve pour la charmante Ellen, et les sentiments que celle-ci excite autour d'elle, sont certainement inspirés par l'intention de prouver par l'exemple comment, dans la société idéale, les problèmes du cœur sont résolus sans qu'interviennent la contrainte, les sanctions sociales, ou même les sanctions d'opinion, à la satisfaction générale. Quelle que soit la valeur de cette thèse, elle perd à être présentée d'une façon aussi explicite, tout autant qu'elle nuit à la valeur dramatique des situations.

Et l'on a aussi mis en question l'armature d'idées qui soutient l'ouvrage, les principes socialistes de Morris, et les conséquences qu'il en tire. C'est d'ailleurs un ordre de réflexions qui ne relèvent pas seulement de l'histoire littéraire, mais également de la pensée politique contemporaine. Mais comme ces idées sont en même temps des sentiments, elles pénètrent facilement une action imaginative comme celle qu'a tentée Morris. On peut élever des doutes sur leur valeur pratique et leurs chances de réalisation; on peut même les nier violemment. On peut être plus ou moins sensible à leur charme; et beaucoup regrettent une élimination délibérée des aspects irréductiblement tragiques ou douloureux de la vie, qui donne à ce tableau d'une « ère de repos » — selon le sous-titre du livre — quelque superficialité; l'insistance se trouve naturellement mise sur les plaisirs physiques les plus simples, les plus universels; et le désir du mieux, l'aiguillon du progrès qui nous sem-

blent si indispensables à l'ardeur ou au courage de vivre, en l'âge barbare qui est le nôtre, ont à peu près disparu. Aussi ceux qu'irrite ou qu'indispose le socialisme de Morris ont eu beau jeu à énumérer les traits généraux et les détails qui rendent le monde qu'il évoque, d'une part impossible, et de l'autre indésirable. Cette contrée où il fait toujours beau, où les femmes se conduisent avec tant de naïf abandon, d'égoïsme, de vanité complaisante et de sottise — pour ne parler que d'elles — n'a rien qui puisse séduire, par exemple, Alfred Noyes <sup>23</sup>.

Mais tout en déclarant qu'il n'y a pas de livre plus irréductiblement illogique en langue anglaise, et qu'il conduit infailliblement à la dissolution et à la mort, il reconnaît l'élévation et la générosité d'une pensée dont le succès, dit-il, est une raison d'espérer en le développement d'un socialisme éclairé, à condition toutefois de voir en l'idéal proposé non un but, mais une indication sur la voie à suivre.

Le trait principal de cet idéal — et celui, peut-être, qui le désigne le plus clairement comme utopique — c'est le rôle prédominant qu'y joue le sens et l'amour de la liberté individuelle. Chacun fait exactement ce qu'il lui plaît de faire, et pas davantage. Le travail a cessé d'être un esclavage parce que le profit et l'exploitation capitalistes sont abolis; et il est devenu la plus grande joie de la vie, en même temps qu'il est créateur de beauté. Chacun suit sa vocation; chacun possède en abondance de quoi satisfaire tous ses désirs; et il n'y a plus de commerce, parceque tous les biens sont en principe indivis, comme l'organisation matérielle de la vie est communiste; ce qui n'empêche pas quiconque le préfère d'avoir une habitation privée et des possessions personnelles : qui les lui envierait quand tous peuvent en avoir autant? Le crime et le vol sont supprimés puisque tout est à tous; et les contraintes sociales se sont évanouies. « The House of Parliament » subsiste à titre de souvenir du passé; mais on en a fait un entrepôt de fumier; les questions d'intérêt se règlent à l'amiable entre citoyens assemblés. La morale publique et privée est réduite à une question d'humanité et de bon voisinage. Le sort matériel de la famille a cessé d'être un problème; il n'y a plus nécessairement de dépendance mutuelle entre ses membres, puisque le bien-être est assuré à tous. Aussi n'y a-t-il plus de tyrannie domestique; et l'amour ne connaît-il plus d'autre loi que lui-même.

Ce n'est point en vain que le génie qui domine l'allégorie du frontispice est l'ange de la liberté. Il fallait un attachement certes bien vif entre Ruskin et Morris pour que la relation de maître à disciple ait subsisté entre eux intacte, alors que la doctrine sociale de *Sesame and Lilies* et de *The Crown of Wild Olive* est si profondément autoritaire. « J'ai toujours affirmé mon mépris pour l'idée de liberté, » a dit Ruskin; et il reconnaît aux hommes non des droits mais des devoirs <sup>24</sup>. Morris exprime sur ce point — en même

(<sup>23</sup>) William Morris (*English Men of Letters*), 1908.

(<sup>24</sup>) Chevrillon: *La Pensée de Ruskin*, 1909, chap. 4 et 5.

temps que l'instinct populaire dans une de ses revendications les plus impérieuses — l'idéalisme de plus d'un parmi les théoriciens du socialisme, notamment celui de Fourier et de Robert Owen, qu'il connaissait bien et que, malgré son adhésion explicite au Marxisme, il louait hautement <sup>25</sup>.

La valeur de *News from Nowhere* ne réside point principalement en les idées, les convictions, les désirs qui animent et soutiennent le récit; elle est surtout d'ordre artistique. Ce que le livre laisse dans l'esprit, ce n'est ni une argumentation, ni un système, ni une doctrine, mais une succession de tableaux qui se déroulent harmonieusement : les rives de la Tamise, un beau matin de juin, ombragées d'arbres séculaires, rendues aux jardins et aux fleurs, et reliées par un pont comme on en voit dans les enluminures des manuscrits anciens, ou comme en pourrait construire une imagination d'enfant — élégant, haut et solide, bordé de boutiques surmontées de pignons, girouettes et clochetons; la maison des visiteurs, avec ses salles spacieuses, ses fenêtres flamboyantes au-dessus desquelles court une frise en terre-cuite, ses mosaïques de marbre, sa haute charpente, ses fresques et ses arcades; le site de ce qui fut Londres, converti en une vaste étendue de prairies et de vergers, coupée de chemins ombragés, d'où émergent ça et là dans la verdure quelques silhouettes familières, reliques du passé: Westminster Abbey, St. Paul's ou le British Museum; les marchés construits et ornés comme les grandes halles du moyen-âge, qui provoquent l'émerveillement du visiteur; Hampton Court endormi dans son parc, sous les tilleuls odorants, dans le prestige et l'orgueil de son ancienne magnificence; ou les prés en fleurs parmi lesquels coule la rivière, miroir bleu et limpide, entre les saules vénérables, les hêtres gigantesques et les églantiers. L'air a recouvré cette pureté dont l'avait privé l'industrie des hommes; le soleil brille dans un ciel que n'obscurcissent ni vapeur ni fumée; car nous sommes en cette saison « qui est entre le printemps et l'été »; et les merles, les corneilles, les pigeons fournissent à cette féerie pastorale un chœur approprié.

La nature libérée, rendue à sa beauté première, est peuplée d'hommes qui semblent appartenir à une race nouvelle. Les stigmates de la pauvreté, du labeur ingrat, de l'anxiété et du malheur se sont effacés de leurs traits; redressés, heureux et beaux, ils se livrent aux occupations de leur choix; la malédiction du travail s'est évanouie; leurs vêtements, parfois magnifiques, et toujours harmonieux, ont la simplicité des draperies antiques et dégagent leurs formes souples et vigoureuses; les visages expriment la bienveillance et la sérénité d'être en accord avec eux-mêmes et avec leur milieu. Tels sont Dick et Clara, qui ont recueilli l'étranger et l'ont emmené prendre part avec eux aux fêtes de la fenaison. Tel est Biffen, le balayeur-romancier qui a d'innocents goûts de grandeur, et couvre ses vêtements de broderies d'or et d'argent. Telle est Ellen, la jeune muse de la Tamise, la sybille de l'ère nouvelle, qui

(<sup>25</sup>) E. Guyot. *L'Idée Socialiste chez W. Morris*, 1909, p. 25, 37 et 55.

accompagne l'étranger et soulève avec lui par instants le voile du temps. Tels sont les faucheurs assemblés dans la prairie, ou réunis pour un rustique festin dans l'église du village.

Or la philosophie générale de ces hommes heureux est très analogue à celle qui inspire : *A Dream of John Ball*, adoucie seulement pour convenir à « une époque de repos ». C'est une sorte de paganisme sans mythologie — un culte de la vie et du bonheur d'où se sont évanouis la préoccupation, l'attente, l'espoir et le désir de l'immortalité; les émotions humaines qui tendent à transcender le monde où nous vivons se satisfont, chez les moins intellectuels comme chez les plus affinés, par un sentiment de sympathie cosmique en lequel ils trouvent l'oubli de soi et la capacité de se dépasser. Dick exprime naïvement cet amour de la terre, qui, dit l'auteur, n'appartenait qu'à peu d'êtres dans l'ère antérieure à la sienne; il participe au drame des saisons : n'y est-il pas relié par les fibres les plus profondes? Ellen s'exclame : « the earth, and the growth of it, and the life of it! If I could but say and show how I love it... » <sup>26</sup>.

Comme précédemment, l'enthousiasme et la foi se nuancent d'une émotion plus subtile. Ce n'est point la mélancolie du « might have been »; mais c'est celle du « Will it ever be? » Le passage du réel à l'irréel est un émoi de la sensibilité dont Morris tire des effets artistiques puissants et doux. En remontant la Tamise, les voyageurs arrivent à une vieille maison, enfouie dans la verdure et dans les fleurs, qui a été conservée pour sa beauté, et comme souvenir du passé. Or c'est sa propre demeure, le manoir de Kelmscott, que Morris décrit avec une émotion poignante et triste. De si loin, du fond de l'avenir, elle lui paraît belle encore : « a fit guardian for the beauty of this heart of summer... it seemed to me as if it had waited for these happy days, and held in it the gathered crumbs of happiness of the confused and turbulent past ». Le cœur humain se libère malaisément des attaches du temps. La maison est vide, déserte et triste; les tapisseries se sont fanées aux murs; insensiblement ces lieux, qui ne le connaissent plus, ramènent au passé l'âme et l'imagination de celui qui s'était évadé vers l'avenir. Son rêve heureux est maintenant traversé d'incertitudes et de pressentiments. Il appartient à un autre monde qui demain, tout à l'heure, le ressaisira, et étendra de nouveau sur lui un aveugle empire...

Le retour à la réalité telle que nous la connaissons est extrêmement pathétique. Lorsque l'invité se présente pour prendre part au festin de la fenaison, ses compagnons ne semblent plus le voir : « a pang shot through me as of some disaster long expected and suddenly realized... I turned to Ellen and she *did* seem to recognize me for an instant; but her bright face turned sad directly, and she shook her head with a mournful look, and the next moment all consciousness of my presence had fled from her face.

(<sup>26</sup>) Chap. 29 et 30.



« I felt lonely and sick at heart past the power of words to describe. I hung about a minute longer, and then turned and went out of the porch again and through the lime avenue into the road, while the blackbirds sang their strongest from the bushes about me in the hot June evening. » <sup>27</sup>

Un homme se présente à lui, si misérable d'aspect, si dégradé qu'il a peine à ne pas se croire le jouet d'un cauchemar; et c'est pourtant là le produit de notre civilisation. Il est revenu au présent, avec, comme viatique, le souvenir du long et triste regard d'Ellen, qui semblait lui dire, alors que les autres ne le voyaient déjà plus : « No, it will not do; you cannot be of us; you belong so entirely to the unhappiness of the past that our happiness would weary you. Go back again, now you have seen us, and your outward eyes have learned that in spite of all the infallible maxims of your day there is yet a time of rest in store for the world, when mastery has changed into fellowship — but not before. Go back again, then, and while you live, you will see all round you people engaged in making others live lives which are not their own, while they themselves care nothing for their own real lives — men who hate life, though they fear death. Go back and be the happier for having seen us, for having added a little hope to your struggle. Go on living while you may, striving with whatsoever pain and labour needs must be, to build up little by little the new day of fellowship, and rest, and happiness. »

\* \* \*

## 6) Récits épiques.

Dans une conversation entre le Visiteur et ses amis du monde nouveau, Morris soulève la question du réalisme en art. Clara s'étonne de ce que peintres et poètes empruntent leurs sujets aux tristes jours du passé, ou, lorsqu'ils dépeignent la vie moderne, prennent grand soin de ne pas la copier de près; et le vieil Hammond lui répond :

« It always was so, and I suppose always will be, however it may be explained. It is true that in the XIXth century when there was so little art and so much talk about it there was a theory that art and imaginative literature ought to deal with contemporary life; but they never did so; for if there was any pretence of it, the author always took care to disguise or exaggerate, or idealise and in some way or another make it strange; so that for the verisimilitude there was, he might just as well have dealt with the times of the Pharaohs. »

Dick reprend : « surely it is but natural to like those things strange; just as when we were children we used to pretend to be so and so, in such

---

(<sup>27</sup>) Chap. 32.

and such a place. » Et son interlocuteur conclut : « it is the childlike part of us that produces works of imagination... » <sup>28</sup>

Tel est bien le caractère dominant des longs récits en prose auxquels Morris a consacré la dernière partie de sa carrière. Ce fut sa revanche sur toutes les limitations de la réalité matérielle, économique ou sociale contre lesquelles il avait lutté, et qui l'opprimaient encore; aussi ont-ils un jaillissement, une fraîcheur, un charme incomparables. Les deux premiers gardent une allure épique; ils rappellent *Sigurd the Volsung* ou *The Life and Death of Jason*. L'auteur essaya d'abord de les écrire en vers; l'un et l'autre comportent des récitatifs, hymnes et incantations rythmés; mais la prose lui était devenue plus habituelle; il la trouva désormais plus docile à ses intentions, et l'adopta comme moyen d'expression.

*The House of the Wolfings* est un épisode des guerres entre les tribus primitives des Goths dans l'Italie du nord et les légions romaines. La préférence de Morris pour le pôle germanique de la civilisation occidentale, et sons sens des valeurs auxquelles appartenait l'avenir, l'ont porté à prendre le parti des barbares; c'est eux qui, installés avec les leurs dans les vallées désertes aux pieds des Alpes, sont menacés, attaqués par un ennemi déloyal aux ruses diaboliques; c'est eux qui représentent le courage, la générosité, et donc le droit moral. Dans une conférence sur l'« Angleterre d'autrefois », Morris avait déploré que l'ombre de Rome se soit étendue sur la Grande-Bretagne avec le christianisme. Son idéal eût été que son peuple crût « comme une branche puissante et splendide de l'arbre germanique. » <sup>29</sup>

Il y aurait et du pédantisme et de la naïveté à lui reprocher l'allure belliqueuse de ses écrits, et le plaisir évident avec lequel il raconte escarmouches, batailles et combats singuliers. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, après trente ans de paix presque ininterrompue entre les nations civilisées, il était possible de porter à de tels sujets un intérêt dramatique ou esthétique, sans arrière-pensée; et il était sans doute permis d'en faire la forme suprême de l'héroïsme. C'était, pour Morris comme pour beaucoup d'enfants, un jeu d'imagination sans portée réelle sur les faits; une sorte de transcription symbolique de la vaillance en soi, du risque, de la victoire et du sacrifice. Mais il n'y a chez lui rien du « Jingo », rien même qui ressemble à cette acceptation de la violence, au moins comme moyen, qui est inséparable de l'impérialisme chez un Kipling. Ses opinions politiques ne le lui eussent pas permis. Il l'a dit lui-même, il n'est pas « patriote au sens ordinaire du mot » <sup>30</sup>. Et en 1877, à propos des bruits de guerre en cours, il écrit : « the worst of it is that the war fever is raging in England; and people go about in a « *Rule Britannia* » style that turns one's stomach... » <sup>31</sup>

(<sup>28</sup>) *News from Nowhere*, Chap. 16.

(<sup>29</sup>) *Œuvres complètes*, Intr. au vol. XVIII.

(<sup>30</sup>) *Ibid.*, Introd. vol. 18.

(<sup>31</sup>) *Ibid.*, id., vol. 16.

Son érudition et son imagination s'unissent pour donner à un épisode légendaire une intéressante couleur historique. Les mœurs des Wolfings, le cadre naturel et social de leur existence, sont décrits en traits sobres et vigoureux. Dans une des clairières qu'ouvre au cœur de la forêt une rivière à demi torrent, au large lit ensablé et pierreux, le clan a construit la grande maison commune qui manifeste son unité; le toit en est si haut qu'on n'en peut voir la charpente qu'à la clarté d'un fagot allumé au bout d'une longue perche; et la fumée qui monte des trois foyers se perd dans ses profondeurs; il est soutenu par deux rangées de piliers, faits de troncs d'arbres puissants, chacun d'eux richement sculpté de feuilles, d'ornements, de dragons et de personnages; à l'extrémité de la grande salle, sur une estrade, se dresse la table des anciens et des chefs; et tout autour, contre le mur ou accrochées de pilier en pilier, flottent des toiles grossières, où sont figurés les hauts-faits des Wolfings et ceux des Dieux dont ils descendent. La porte, surmontée d'un linteau ouvragé, est basse, parce que nul guerrier ne la doit franchir sans retirer son casque et s'incliner. C'est à la fois le lieu où l'on dort, où l'on cuit les mets et où on les mange, où l'on reçoit l'étranger, festoie et tient conseil; et c'est encore le refuge et le sanctuaire que chacun doit défendre jusqu'au dernier souffle. Une lampe merveilleuse pend de la maîtresse poutre au-dessus de l'estrade, attachée par des chaînes et des poulies; elle est faite d'un verre non point grossier comme celui que les Wolfings savent fabriquer, mais transparent et coloré comme l'émeraude, travaillé de telle sorte qu'on y voit un guerrier massacrant un dragon, et le soleil se lever sur la terre; nul ne sait d'où elle vient; mais elle est le talisman de la tribu; et la plus belle parmi les filles du clan, vestale et sibylle, a la charge d'en entretenir la flamme.

C'est « Hall-Sun », la fille du chef Thiodolf, qui remplit cet office, et c'est par elle que la tribu sera sauvée, lorsque son père manque à sa mission; car celui-ci cède aux supplications passionnées de « Wood-Sun », la fille des Dieux, nouvelle Walkyrie qui, pour l'amour d'un mortel, a renoncé à sa divinité; il consent à revêtir un haubert magique, forgé et maudit par les nains de la montagne; et sa vaillance par deux fois l'abandonne au cœur de la bataille; ses hommes consternés le rapportent évanoui au camp; éclairé par « Hall-Sun » cependant, il rejette loin de lui cette funeste protection, pour livrer le combat suprême dans lequel il mourra et l'ennemi sera mis en déroute. Le récit s'achève par le récit de ses funérailles et la célébration de la victoire sous le haut toit des Wolfings, en partie consumé par les flammes, mais prêt encore à servir d'abri aux générations futures.

La qualité poétique du livre — si on laisse de côté la langue, qui mériterait une étude spéciale — vient de l'extraordinaire mélange de réalisme et d'idéalisation qui lui donne sa couleur et sa prise sur la sensibilité.

Réalisme qui n'a certes rien de commun avec celui des disciples du Naturalisme. Il ne s'agit pas de fidélité à une vérité moyenne, encore moins

de franchise à l'égard des aspects sordides ou amers de l'existence. Mais on trouve chez Morris une précision concrète remarquable dans la description des spectacles ou des traits qu'il a choisis pour en composer ses grandes fresques harmonieuses; si bien que ni le pittoresque, ni la saveur, ni la richesse, ni la profondeur ne sont dilués, affaiblis ou pâlis; l'appel aux sens est direct et constant. Les femmes, déesses ou mortelles, sont merveilleusement belles, comme les guerriers, nobles et puissants; ce que la nature et la civilisation ont de primitif et parfois de farouche sert à rehausser leur fraîcheur, leur pureté, leur charme; et il en est de même au point de vue moral; les sentiments dépeints sont simplifiés et stylisés; mais ils n'ont rien de conventionnel; ils gardent un accent personnel et sincère, parfois jusqu'à la rudesse.

L'amour de la vie — de la vie avec ses cruautés et ses tristesses — par l'oubli de soi et le sacrifice, voilà ce que Morris exprime à travers les passions naïves de l'humanité primitive. C'est le sentiment qui inspire la rêverie de Thiodolf après le premier combat, dans un admirable paysage de clair-de-lune en montagne, tandis que les appels des guerriers, au loin, se mêlent aux bruits furtifs de la nuit. Il pense aux risques du lendemain : « and this also was part of the sweet life that was, and was to be; and he smiled and was happy, and loved the days that were coming, and longed for them as the young man longs for the feet of his maiden at the trysting-place... ». Lorsque Wood-sun se résigne à le voir mourir, son désespoir est comme enbaumé et illuminé par son amour : « so much love there was in her that her very grief was scarcely grievous... ». La véritable immortalité d'un homme est la survivance de son clan et la mémoire qu'il laisse parmi les siens. Lorsque l'amante de Thiodolf cherche à détruire sa résolution en invoquant la mort certaine à laquelle il court et le néant du tombeau, il répond : « No story of that grave-night mine eyes can ever see. But rather the tale of the Wolfings through the coming days of earth. And the young men in their triumph, and the maidens in their mirth, and morn's promise every evening, and each day the promised morn. And I amidst it ever born and yet reborn. » Ses paroles avant la bataille, dont il sait qu'il ne reviendra pas vivant, sont : « Yet strong is the joy within me, for this hour crowns the tale ».

*The House of the Wolfings* célèbre le courage et la foi envers autrui; l'immersion de soi-même dans les destinées de la race; l'amour et la joie jusque dans la mort. Et cet idéal, malgré les fables mythologiques dans lesquelles il est enveloppé, est résolument humain; c'est en résistant à une déesse que Thiodolf conquiert son âme, échappant au déshonneur; lorsque, repentante, elle s'accuse d'avoir menti pour le sauver malgré lui, il lui pardonne par ces paroles étranges, qui trahissent chez l'auteur une altière et secrète révolte contre le dogmatisme religieux : « It is the wont of the Gods to lie and be unashamed; and men-folk must bear with it... »

Le rêve, chez Morris, peut se déployer et s'exalter, sans fausser ou affadir la pensée et les sentiments. On en trouve d'autres preuves encore dans *The Root of the Mountains*, dont le sujet général est analogue : luttes des Goths, établis au pied des Alpes, contre les Romains. Ce nouveau récit, beaucoup plus fertile en incidents, marque un acheminement, de la manière épique, qui impose une certaine sobriété de ligne, à l'exubérance et au caprice de la féerie, qui devaient donner aux dernières œuvres imaginatives de William Morris leur caractère dominant.

La civilisation des tribus mises en scène est plus avancée que celle des Wolfings; leurs rapports avec les Dieux germains sont moins directs; il est question d'enchantements qu'ils jettent parmi les vivants; mais ils ne descendent plus parmi ceux-ci pour s'unir avec eux. La « Maison du Visage », qui a une importance analogue à celle des Wolfings, est mieux ornée, et témoigne d'habitudes plus évoluées; les mœurs ont quelque chose de plus doux. Le héros, « Golden Mane », poussé par l'amour de l'aventure, quitte les siens pour s'avancer dans les hautes vallées et les régions mal connues de la montagne. Il y rencontre une femme merveilleusement belle, Sun-Beam, dont le clan fut jadis dépouillé des riches terres où il s'était établi et pourchassé jusqu'au fond de gorges sauvages par les Romains; il en devient le champion, oubliant la vertueuse et tendre fiancée qui l'attend au foyer de ses pères. Et ici réapparaît, au défi de toutes les conventions, le sentiment personnel de Morris sur la morale du cœur; car le chagrin de l'abandonnée est un mal inévitable, qu'elle subit sans haine, avec résignation; et rien d'odieux n'en rejaillit sur Golden-Mane; il la traite d'ailleurs avec toute la courtoisie possible; et elle accepte pour époux un de ses compagnons d'armes. Les tribus germaniques s'unissent contre l'ennemi commun, qui est repoussé; les frères de Sun-Beam recouvrent leurs terres; et la victoire est couronnée par un double mariage.

Les tableaux se succèdent, plus brillants encore que dans le roman précédent; c'est le départ de l'armée en ordre de bataille, par exemple, auquel assistent du haut d'une colline les vieillards, les malades et les enfants; les femmes, nouvelles Amazones, passent aux côtés de leurs frères et de leurs maris, et portent les armes comme eux : « As for the Bride, she went with her kindred in all her war-gear; and the morning-sun shone in the gems of her apparel, and her jewelled feet fell like flowers in the deep grass of the upper vale, and shone, strange and bright amongst the black stones of the pass. She bore a quiver at her back, and a shining yew-bow in her hand, and went among the bowmen, for she was a very deft archer... ». Ou bien encore, les rites qui accompagnent les épousailles : toutes les jeunes filles du clan destinées à se marier se retirent ensemble la veille de leurs noces, par un beau jour d'été : « When the wheat was getting past the blossoming... when the leaves were most and biggest, when the roses were beginning to fall... High aloft floated the light clouds over the dale;

deep blue showed the distant fells below the ice mountains... ». Elles sont couvertes de leurs plus beaux atours — voiles richement brodés, armes et bijoux ornés de pierres précieuses scintillantes : « as they shifted in the sun, they changed colour like the kingfisher, shooting from shadow to sunshine ». La journée se passe en jeux et gracieuses cérémonies : visite des matrones et repas sur l'herbe; joutes et assauts contre tous assaillants, jusqu'à l'arrivée des jeunes hommes auxquels elles se rendent. L'hymne qu'elles chantent au soleil couchant exalte la beauté du monde, la sainteté de l'amour, de la vie et de la joie :

« O Sun, now thou wanest! Yet come back and see  
 Amidst all that thou gainest how gainful are we.  
 O witness of sorrow wide over the earth  
 Rise up on the morrow to look on our mirth!  
 Thy blooms art thou bringing back even for man,  
 And thy birds are a-singing each summer again.  
 And even such art thou knowing where striveth the year,  
 And good is all growing, save thralldom and fear.

.....

O sun sinking under! O fragrance of earth!  
 O heart! O the wonder whence longing has birth! »

Cette intensité de jouissance quasi insoutenable, qui aboutit à la nostalgie et à la défaillance, met dans toute l'œuvre de Morris une note caractéristique. Elle vibre encore dans les paroles de Golden-Mane, lorsqu'il emmène l'élue de son cœur; paroles qui montent dans la nuit comme un épithalame : « Short is the way to the brim of the weltering Water, and across the water lieth the fair garden of the face; and I have dight for thee there a little boat to waft us across the night-dark waters that shall be like wavering flames of white fire where the moon strikes them, and like the void of all things where the shadows hang over them. There then shall we be in the garden, beholding how the hall-windows are yellow, and hearkening the sound of the hall-gee borne across the flowers and blending with the voice of the nightingales in the trees. There then shall we go along the grass paths whereby the pinks and the cloves and the lavender are sending forth their fragrance, to cheer us, who faint at the scent of the over-worn roses, and the honey-sweetness of the lilies... ».

\* \* \*

#### 7) Récits symboliques et féeriques.

William Morris commença, sous le titre de *Desiderius*, un roman sur la même période, dans lequel, dit sa fille, il entreprit de dépeindre l'autre



aspect des grandes invasions, en portant l'action parmi les Romains; mais ce récit ne fut jamais achevé. Sans doute l'auteur se sentait-il moins à l'aise parmi les héritiers de la civilisation ancienne qu'au milieu des Germains.

Quoi qu'il en soit, *The Story of the Glittering Plain*, qui parut dans les mois suivants, comme tous les romans publiés ultérieurement, ne vise plus à suggérer une époque définie. On y peut reconnaître parfois un moyen-âge de rêve et parfois une ère plus primitive; mais le décor en est emprunté à une expérience tantôt directe — paysages anglais des bords de la Tamise, environs de Kelmscott House, rocs et mers d'Islande — tantôt purement imaginaire, comme les forêts enchantées, les villes fortifiées, les îles mystérieuses de la légende Arthurienne. De plus en plus, Morris s'enfonçait dans le rêve. Et c'est merveille qu'il ait gardé jusqu'au bout tant de puissance évocatrice et de fraîcheur inventive.

Il a écrit au *Spectator* en 1895 pour démentir que l'un de ses récits, *The Wood beyond the World*, ait été conçu comme une allégorie, ainsi qu'on l'avait cru voir. C'est là d'ailleurs une impression à laquelle la plupart auraient pu donner prétexte. Il n'a jamais eu pareille intention, dit-il. Chaque fois qu'il a cru avoir quelque chose à dire, il l'a fait sous une forme aussi claire et aussi directe qu'il en était capable. Ses contes doivent être lus comme de purs contes.

Il est donc vain d'y chercher un sens précis; mais il se dégage d'eux une intense suggestion : celle d'émotions morales profondes, qui animent, conduisent le récit et s'extériorisent en incidents ou visions symboliques. A cet égard *The Story of the Glittering Plain* est sans doute le meilleur et le plus frappant. Relativement court, mieux construit, plus sobre et plus dense que ceux qui suivirent, il a pour sujet l'enlèvement de la fiancée de Hallblithe et les pérégrinations du jeune homme, acharné à la retrouver et à la reconquérir; il la cherche vainement à l'« Ile de la Rançon », peuplée de magiciens et de géants dangereux et rusés; puis dans « la contrée de la plaine miroitante », qu'on appelle aussi la « contrée des hommes vivants », ou le « royaume des immortels »; à grand peine il échappe aux enchantements qui menacent sa fidélité, son courage et sa raison; celle qu'il aime lui est rendue; et il revient avec elle à ses champs, à sa maison natale, parmi les siens qui le croyaient mort, pour célébrer avec elle des épousailles, et vivre heureux son humble et grande existence humaine, en digne et vaillant fils de la terre.

On voit se dessiner les thèmes qui sont au fond de toutes les méditations et de tous les songes de Morris. Mais nulle part la succession et le retour des images ne sont aussi captivants; elles naissent les unes des autres, aussi émouvantes qu'inattendues; elles entretiennent un perpétuel ravissement; et cependant, elles laissent dans l'esprit une énigme, une attente, une suggestion de l'au-delà. Malgré sa conclusion optimiste, jamais l'auteur n'a rendu avec un accent aussi poignant la nostalgie désespérée des âmes mal

résignées à leur destin, la tentation des paradis artificiels et des sortilèges, et la douleur des cœurs solitaires.

Le ton général de ce poème en prose est donné, dès la première page, par l'apparition, devant la maison des « Ravens », de trois cavaliers mystérieux — dont deux sont vieux et cassés, et l'autre décharné, triste et voûté — qui, harassés et hagards, les éperons sanglants, répondent aux offres d'hospitalité de Hallblithe en lui demandant leur chemin : « Then spoke the oldest of the elders in a high piping voice, and said : young man, we thank thee, but though the days of the spring-time are waxing, the hours of our lives are waning; nor may we abide unless thou canst truly tell us that this is the land of the glittering plain... Spake he who was less stricken in years than the first : Thanks have thou! But we need something more than meat and drink, to wit, the land of the living men; and oh! but the time presses. Spake the sad and sorry carle : we seek the land where the days are many; so many that he who has forgotten how to laugh, may learn the craft again and forget the days of sorrow. Then they all three cried aloud and said : Is this the land? Is this the land? »

La réponse de Hallblithe dévoile la simplicité d'un cœur que n'ont point encore touché la douleur, ni l'appréhension du mal; il parle naïvement de la prospérité de son clan, et du bonheur qui y règne. Sur quoi les trois étrangers se regardent et s'exclament tristement : « this is not the land! This is not the land! No more than that they said, but turned about their horses and rode out through the garth gate, and went clattering up the road that led to the path of the mountains. But Hallblithe hearkened, wondering till the sound of their horse-hoofs died away, and then turned back to his work ».

Le cri anxieux des messagers d'infortune, et l'écho des pas de leurs chevaux, retentiront plus d'une fois dans l'esprit de Hallblithe; et il les rencontre à nouveau lorsque lui-même, courbé sous le joug du chagrin, erre aux confins de la terre promise (qu'ils cherchent encore, et qui ne lui a apporté que déboires) s'efforçant vainement de s'en échapper. Car quelle que soit la frénésie des désirs qu'il excite, ce royaume de la jeunesse éternelle et des mensonges heureux n'est point la patrie de son cœur. En vain il voit la fille du roi se consumer d'amour pour lui, enfermée dans son illusion comme lui dans son attachement à sa fiancée terrestre; en vain le souverain de ces rives fortunées cherche à le retenir; aux joyeux compagnons qui lui disent : n'y a-t-il donc qu'une femme pour toi? il répond : il n'y en a qu'une. A l'ami qui le prévient : peux-tu mépriser tant de faveurs? Ne poursuis-tu pas un rêve? il dit : Je ne poursuis pas de rêve, mais plutôt la fin des rêves... ».

Or, à force de valeur et d'obstination, il reconquiert sa fiancée, et retourne dans sa patrie vivre et mourir en homme, selon son vœu. Mais la lumière des contrées qu'il a laissées derrière lui ne saurait s'effacer tout-à-fait

de l'esprit, même après qu'il y a renoncé; et il y a un accent nostalgique dans les dernières phrases du livre : Hallblithe, lit-on, accomplit plus d'une prouesse qui s'est effacée de la mémoire des hommes; « but neither he, nor any man of the Ravens came any more to the Glittering Plain, or heard any tiding of the folk that dwelt there ».

Les scènes évoquées ont un éclat inoubliable : falaises, cavernes et sables noirs de l'« Ile de la Rançon », inaccessible et sinistre sur les flots bleus; scintillement à l'horizon du pays où l'on ne meurt pas, dont les verdures, les fleurs, la beauté riante se dévoilent à mesure qu'approche le bateau qui porte Hallblithe; désert aride, grandiose et chaotique dans lequel il manque perdre la vie, lorsqu'il cherche à fuir ce royaume des enchantements; visions fugitives et changeantes, troublantes, exquis, qui confondent et éblouissent les sens. Et la justesse des attitudes psychologiques, d'autant plus remarquable que le récit est plus fantastique, assure sa prise sur l'esprit et la sensibilité. L'audace, la générosité et la courtoisie qui font du héros, avant l'heure de la chevalerie, un parfait chevalier, sont relevées de gaieté et d'humour; sa détresse, lorsqu'il se sent environné de mensonges, a des accents pathétiques; la scène où il est finalement mis en présence de sa fiancée est d'une jolie et fine naïveté; l'un et l'autre ont été si longtemps jouets de sortilèges que, brûlant de se reconnaître, ils hésitent à le faire, et remon- tent, tremblants, aux souvenirs de leurs amours enfantines. Puny Fox, l'ennemi redoutable de Hallblithe, devient son homme lige, et, tout grand menteur qu'il fût, son plus fidèle ami, sans rien perdre de sa rude faconde. Il n'est pas jusqu'au roi lointain et tout-puissant des mensonges heureux qui, souriant à ses sujets, et sourdement hostile à quiconque se dérobe à son empire, ne traduise pour l'imagination une vérité de l'âme.

*The Story of the Glittering Plain* est inspiré par un sentiment de l'existence peut-être plus dramatique et plus poignant qu'aucun des autres récits imaginatifs de Morris. L'année où parut le livre — 1890 — est celle où il se retira de la *Socialist League*. L'échauffourée sanglante de Trafalgar Square, en 1887, et surtout la politique de violence préconisée par les dirigeants du mouvement, l'avaient persuadé qu'il n'y avait plus place pour lui parmi eux. « Je me trouverais constamment obligé de les contredire » — écrit-il — « et je ne convainrais personne. A quoi bon? » Toute tentative pour instaurer des jours meilleurs lui paraît désormais vouée à l'échec; la seule façon de faire œuvre utile, pensait-il, était de former, par l'éducation, des socialistes pour l'avenir. Cet abandon de tout espoir immédiat n'allait sans doute pas sans amertume. Morris atteignait la fin de sa vie sans même être en vue de la Terre Promise; et le plus généreux de ses rêves s'était trouvé mirage. Bien que le thème de son récit soit entièrement différent, il n'est pas impossible qu'y ait passé, transposée dans le plan des vérités poétiques, la tristesse de cette renonciation.

Ses derniers romans, tout en gardant une résonance symbolique, qui

vibre jusque dans leurs titres, sont beaucoup plus purement des récits d'aventures. *The Well at the World's End*, le plus long d'entre eux, qui s'étend sur deux volumes, plus qu'aucun autre, montre à la fois l'amour de l'auteur pour son horizon familial, et son éternel besoin d'un au-delà; car c'est, dit Miss Morris, aux environs mêmes de Kelmescott Manor que les quatre fils du roi Pierre tirent au sort pour savoir qui ira courir le monde, et qui restera au logis afin d'entourer la vieillesse du débonnaire souverain; et le paysage dans lequel se déroulent à l'infini les plus abracadabrantes et les plus galantes rencontres ou les plus chevaleresques combats, est celui de la contrée avoisinante : bois et prairies, collines, vallées et rivières, fidèlement reflétés dans l'imagination de Morris comme en un miroir non moins clair que magique; car ils se peuplent de princesses en détresse, de vierges fugitives, en atours de pages ou en armures de guerriers, de héros, de sorciers et de traîtres. Châteaux enchantés et cités merveilleuses surgissent du sol. Quant à la « source qui est au bout du monde », c'est la fontaine de Jouvence; et elle verse avec la jeunesse le succès et le bonheur. Le plus jeune fils du roi Pierre, le vaillant Ralph, a fait vœu de la découvrir; après un chapelet d'épisodes que l'auteur eût pu prolonger indéfiniment, il conquiert une fiancée digne de lui; et tous deux, ayant vaincu tous les périls et hiverné solitaires dans une région déserte, parmi les hôtes sauvages de la forêt, arrivent au pied de la falaise battue par les flots d'où jaillit l'eau magique — vision d'une saisissante grandeur que Morris a sans doute trouvée dans ses réminiscences Islandaises; ils emplissent leurs coupes à la source sacrée et boivent; elle, à lui; et lui, « à la terre et au monde des hommes ». Une nouvelle succession d'aventures les ramène au château natal, où leurs noces sont célébrées patriarcalement, et où le vieux roi leur laisse le gouvernement de ses états.

*The Water of the Wondrous Isles* est l'histoire de Birdalone, fille d'une pauvre femme et enlevée dès le berceau par une sorcière qui l'élève en esclavage, dans une forêt profonde et déserte, au bord d'un lac qui s'étend à perte de vue, pour quelque mystérieux et coupable dessein; conseillée par la déesse Habundia qui lui infuse la sagesse des bois, elle échappe aux métamorphoses qui lui sont imposées, elle s'embarque sur un bateau magique, découvre par miracle la manière de le faire obéir, et s'éloigne, sur le lac, de la forêt fatale. Elle atterrit à l'« Ile des Reines », puis à l'« Ile des Rois », puis à l'« Ile du Néant », et rencontre à chaque fois de nouveaux périls qu'elle déjoue grâce aux secrets qu'elle a appris d'Habundia; et, après avoir délivré trois jouvencelles, ensorcelées comme elle l'avait été, dont elle fait ses dames d'honneur, elle atteint enfin le royaume des hommes, pour y épouser un chevalier brave et puissant et rentrer en souveraine dans la cité d'où elle fut jadis arrachée.

Jamais l'invention de Morris ne s'est montrée plus alerte que dans cette brillante féerie. Le décor, les portraits sont tracés avec une netteté, une

vivacité surprenantes; les sous-bois et le bord des rivières sont peuplés de nudités innocentes et charmantes; et tout s'achève dans la vertu et le bonheur. *The Sundering Flood*, auquel le vieux magicien travaillait quand il mourut, est d'une note analogue; mais le sujet et les épisodes sont renouvelés avec une virtuosité étourdissante. Amours enfantines d'un garçonnet et d'une fillette séparés par une rivière si large, si profonde et si impétueuse que les riverains n'ont jamais pu construire de pont pour la franchir. Personne ne se souciera de retenir les péripéties à travers lesquelles Osberne et Elfhild, petits bergers élevés dans la solitude par leurs grand'parents, protégés par les fées et les nains de la montagne, arrachés l'un à l'autre par des bandits et voleurs de grand chemin, se retrouvent pour s'épouser et vivre toujours heureux, alors que lui est devenu un héros et un chef, et elle, la plus belle et la plus aimable des femmes. Mais certains tableaux ne s'effaceront pas de l'esprit; la description du fleuve, par exemple, par où la marée remonte, portant les navires jusqu'au milieu des champs : « the biggest of dromonds and round-ships might fare up it; and oft they lay amid pleasant up-country places with their yards all but touching the windows of the husbandman's stead, and their bowsprits thrusting forth amongst the middens and the routing swine and querulous hens. And the uneasy lads and lasses sitting at high-mass of a Sunday in the grey village church would see the tall masts dimly among the painted Saints of the aisle windows, and their minds would wander from the mass-hackled priest, and the words and the gestures of him, and see visions of far countries and outlandish folk; and some would be heart-smitten with that desire of wandering and looking on new things which so oft the sea-beat board and the wind-strained pine bear with them to the dwellings of the stay-at-home... ».

Ou bien, Elfrid enfant, rassemblant ses moutons sous les bois, avec la flûte dont les fées lui ont fait présent : « and she danced among them, lifting up her scanty blue skirts and twinkling her bare feet and legs, while her hair danced about her; and the sheep, they too capered and danced about as she had bidden them... ». Ou encore le désespoir d'Osberne la nuit que, après un combat meurtrier contre les ravisseurs et des bandits, il demeure seul sur la falaise surplombant les eaux, lieu de leurs rendez-vous enfantins, qui est devenu le champ de bataille; il attend que Elfhild apparaisse, comme jadis, sur la rive opposée; mais il a le cœur plein d'angoisse, parceque la demeure de la jeune fille a été ravagée par les bandes ennemies. Il prête l'oreille au bruit du fleuve contre le roc, et à la voix du vent dans le silence. Or voici qu'il croit entendre une multitude de pas assourdis... Les fantômes des morts se seraient-ils levés? Mais un cri gémissant lui parvient : ce sont les moutons d'Elfhild, dont personne ne prend plus soin, qui errent dans la montagne. Et le jeune guerrier victorieux, accablé de tristes pressentiments, seul dans l'ombre, incline la tête et pleure.

Jusqu'au bout Prospéro a conservé sa baguette; et tout ce qu'a écrit

Morris mérite d'être lu. Les sources auxquelles il a puisé sont nombreuses; et ses derniers romans rappellent d'une façon inattendue les contes persans et les *Mille et une Nuits*, qu'il lisait et relisait avec délices, dit sa fille. Mais il est sans doute seul à avoir associé la magnificence, la grâce, la fantaisie orientales aux couleurs fraîches et familières de son pays natal, et aux spectacles nordiques grandioses dont il avait gardé l'émerveillement au fond des yeux; en même temps qu'il leur infusait un sens et un pathétique nouveaux par la vertu d'une sensibilité morale ouverte aussi bien aux émois panthéistes qu'à un idéal d'honneur chevaleresque.

\* \* \*

#### 8) L'Art de Morris.

Une évasion — évasion hors du monde réel, dans le domaine du rêve, c'est là un des aspects de son œuvre; et un de ceux qui ont le moins vieilli. Mais on peut aussi y trouver la traduction directe de sentiments ou d'idées qu'il n'avait pu satisfaire ou exprimer à son gré autrement : son socialisme dans *A Dream of John Ball*, *News from Nowhere*, et cette brève nouvelle : *A King's Lesson*; et une philosophie générale que les circonstances l'ont conduit à refouler en très grande partie. La religion de la terre, le culte d'une morale purement humaine, la relégation de l'immortalité et de tout surnaturel au royaume des chimères ou des rêves mensongers, pouvaient difficilement être proclamés par l'homme qui avait subi l'influence de l'Anglo-catholicisme au point de souhaiter appartenir à l'Eglise, qui était resté le disciple fervent de Ruskin, et qui, chez une mère vénérée, entre 1870 et 1880 — peut-être plus tard encore — récitait la prière du soir devant la famille et les serviteurs assemblés <sup>32</sup>. Pour les motifs les plus respectables du monde, William Morris n'a pas pris, au point de vue religieux, position de dissident. Mais il est impossible de le lire et de ne pas sentir chez lui, en même temps que la nostalgie de l'au-delà — paradis chrétien ou société future — l'acceptation et l'amour de la vie, avec ses joies et ses peines; de la vie en elle-même, pour sa noblesse essentielle, et pour tout ce qu'elle peut apporter de tendresse et de beauté à quiconque en est digne.

Telle est l'inspiration sérieuse et douce, parfois sereine ou joyeuse, parfois douloureuse, que revêtent tant de visions, tant de récits, plus brillants, plus merveilleux les uns que les autres. L'idéal de William Morris peut impliquer les valeurs les plus subtiles de l'art désintéressé, de l'art en soi; mais, d'intention et de fait, il reste de caractère social. Ses deux premiers romans ont été écrits pour servir la cause de la révolution, et sont tout animés par la passion de la justice, par le remords et la pitié, ou par

(<sup>32</sup>) *Collected Works*, Intr. vol. IV.



la foi en une nouvelle forme de vie collective. Et dans les plus fantaisistes de ses récits, le devoir de l'homme à l'égard de sa tribu ou de sa race, son dévouement et son sacrifice à la prospérité de tous, qui sont le fondement de toutes les vertus sociales, sont élevés à la hauteur d'un principe religieux, et en tiennent lieu pleinement.

Il y a, en outre, dans cette œuvre complexe une sensualité qui la rapproche de tous les esthétismes. Que ce soit dans un rêve d'avenir, un tableau du passé, une évocation idéale — vision ou mirage — nulle part on n'a fait la part plus belle aux plaisirs des sens les plus simples, comme les plus raffinés : spectacles riants, vêtements somptueux, armes et bijoux ciselés, charme de la demeure et grandeur de la cité, festins, parfums et chants d'oiseaux, qualité de l'air et de la lumière. La tendresse qui s'allie partout à l'héroïsme ne ressemble pas à l'amour courtois, si souvent stéréotypé ou alambiqué; elle est presque toujours naïve et franche, et explicitement associée à la passion physique.

Malgré ce naturalisme, Morris n'est pas d'ailleurs, on l'a noté, exempt de morbidité, au sens où toutes les tendances sont dans les êtres les plus sains. Sa nostalgie, son désir d'un au-delà jamais satisfait; cette éternelle quête qu'entreprennent ses héros, attirés par quelque « plaine miroitante », ou quelque « source à l'autre bout du monde », le hantent comme une obsession et laissent planer sur son œuvre une secrète angoisse — une angoisse dont on ne voudrait pas guérir tout-à-fait. Le passage du réel à l'irréel; le trouble qu'engendre la confrontation du passé avec le présent et l'avenir, ou des rêves avec les faits; l'état de doute et d'émoi qui en résultent sont chez lui cultivés complaisamment. Or c'est là une attitude éminemment propice à la méditation et à la poésie. Car partout où souffle cet esprit, il engendre le symbole; il est l'inexprimable, le mystérieux et errant principe de vie qui cherche partout et toujours à dépasser les limites des choses; il met au-delà des apparences une lumière indécise, dont nous devinons le reflet et que nous faisons nôtre, parce que nous ne pouvons la percevoir sans qu'elle s'allume aussi en nous.

En cela, l'œuvre de Morris relève de l'intuition et de l'esthétisme selon les théoriciens fin-de-siècle. C'est là une note qui n'est point dominante; mais elle est essentielle au caractère de ses écrits, comme une dissonance qui résonne en sourdine donne à un accord son originalité et sa prise particulière sur la sensibilité.

L'architecture, et non point la musique, était, pour l'auteur de *News from Nowhere*, l'art suprême, parce qu'il domine la floraison de toutes les autres formes de la beauté plastique : peinture, sculpture et décoration. Et c'est en architecte qu'il a conçu et ordonné ses récits; plusieurs, il est vrai, se développent comme une succession d'épisodes, ainsi que ses premiers poèmes se présentent comme des recueils de contes ou de légendes; mais ce sont les panneaux d'une longue frise, qui a son rôle dans un ensemble. Le

caractère général de chaque ouvrage est nettement indiqué; tous ont un sujet central simple, et s'achèment vers une conclusion; la plupart se déroulent avec une clarté de lignes parfaite, entraînant une profusion d'images, une multitude de scènes qui restent subordonnées à l'intention centrale — décoration somptueuse d'un palais aux mille chambres diverses. Dans le cas de *A Dream of John Ball* et de *News from Nowhere*, le retour au point de départ — le monde actuel — est annoncé, préparé, ménagé avec un art consommé. Et les personnages, si simplifiés qu'ils soient, s'imposent à l'imagination, comme ceux de la légende ou des contes traditionnels. La facilité avec laquelle l'auteur captive l'intérêt en disant une histoire et maintient l'unité, la cohérence de ses caractères, prouve que, s'il l'avait voulu, écrit J. Drinkwater, il aurait pu rivaliser avec les meilleurs parmi les successeurs de Fielding<sup>33</sup>.

La langue de Morris est un des plus beaux exemples de prose poétique qu'on puisse trouver. Il a réussi à se composer un vocabulaire presque entièrement fait de mots saxons, courts, denses, concrets, évocateurs, et à les manier avec assez d'adresse pour suggérer, avec un nombre limité de termes, des aspects imprévus et divers, des ombres légères, des clartés fugitives, et jusqu'aux nuances du sentiment. Sa construction, volontairement archaïque et abrupte, sans rien de l'obscurité apocalyptique de Carlyle, a quelque chose de naïf et de primitif qui s'accorde à merveille avec ses sujets habituels; et elle est enrichie par un emploi savoureux et charmant de l'inversion et des mots composés, dont beaucoup, forgés par lui-même, demeurent inoubliables. Les mêmes formes reviennent sans doute fréquemment. Cette langue, si personnelle, est d'une indubitable monotonie. Mais, ainsi que le fait remarquer Alfred Noyes, la monotonie, à quelque degré, n'est-elle pas le propre d'un style littéraire?<sup>34</sup> De même, la manière de Morris est conventionnelle en ce qu'il s'éloigne délibérément des habitudes du langage; mais, comme l'observe Arthur Symonds<sup>35</sup>, il n'est pas d'art qui ne soit artificiel, celui de Morris plus que tout autre, parce qu'il traite son sujet et sa matière également en décorateur; il nous donne, dans l'esprit même où il créait ses tapisseries, ses illustrations, ou l'alphabet de son imprimerie, une image du monde stylisée, en une langue stylisée.

Peut-être parce qu'il a renoncé à l'austérité de ceux qui, avant lui, ont apporté le même message social; parce qu'il admet franchement l'amour du plaisir et de la joie au même titre que celui de la beauté; parce que ses instincts et ses réactions s'épanouissent dans ses œuvres librement, spontanément; parce qu'il n'est point âpre comme Carlyle, ou obsédé par le mal et la sainteté du devoir, comme Ruskin, il est resté plus qu'eux accessible aux générations suivantes, et plus proche de la nôtre. « On écoute peu les pro-

(33) *William Morris, a Critical Study*, 1912.

(34) *William Morris. (English Men of Letters)*, 1908.

(35) *Studies in Prose and Verse*, 1904; *William Morris*.

phètes du XIX<sup>e</sup> siècle aujourd'hui, » constate le *Times Literary Supplement* du 22 mars 1934. « Mais le centenaire de William Morris ne fut point l'occasion de déplorer que ses idées soient tombées dans l'oubli, comme c'est si souvent le cas; tout au contraire ». Et la preuve en est donnée dans les publications récemment parues; en particulier, une série de brèves appréciations envoyées par des écrivains représentatifs, et imprimées en l'honneur des fêtes du centenaire.

Le signe spécifique de l'art était pour lui la joie de la création; et la beauté était, disait-il, l'apanage de toute œuvre conçue et exécutée dans la joie. Il le proclame dans ses conférences populaires, et c'est aussi le sentiment qu'il célèbre, en dernier ressort, dans ses romans; ce sont des rêves heureux, et la plupart s'achèvent comme des contes de fées. La tristesse n'y joue qu'en sourdine; on l'a dit, ce n'est chez lui qu'une douce et voluptueuse mélancolie. W. B. Yeats salue en lui « le plus heureux des poètes »; celui qui s'est voué au culte de la déesse Abondance, de l'Arbre verdoyant, et des Sources enchantées. Reprenant le mot de Wilde, il poursuit : « ce fut son rôle que de nous enseigner — à nous qui avons appris la sympathie avec le malheur jusqu'à en devenir morbides — à sympathiser avec des hommes et des femmes qui transforment toutes choses en bonheur. Tout ce qu'il écrit ressemble aux échafaudages d'un enfant qui refaçonne le monde à son gré — pas toujours de même manière, mais toujours selon son cœur. » Et le poète irlandais conclut :

« Les premiers chrétiens étaient de la race du Désert et de l'Arbre desséché; et le paradis qu'ils voyaient était la négation de la terre. Mais Morris appartenait à la race de la Source jaillissante et de l'Arbre verdoyant; et il vit un Paradis terrestre... Il savait clairement ce qu'il faisait; car il vécut en un temps où les poètes et les artistes avaient repris sur leurs épaules le fardeau que les prêtres et les théologiens leur avaient arraché il y a plusieurs centaines d'années... Il ne fut sans doute pas un des plus grands parmi les poètes; mais il fut un des plus grands parmi ceux qui préparent l'ultime réconciliation grâce à laquelle le bois de la Croix germera et se couvrira de roses » <sup>36</sup>.

---

(<sup>36</sup>) *Ideas of Good and Evil. — The Happiest of the Poets*, 1903.

## CHAPITRE IV.

### L'ESTHÉTISME INTUITIONNISTE : WALTER PATER.

1) Walter Pater et l'idéalisme chrétien. — 2) Walter Pater et l'antiquité. — 3) Le nihilisme philosophique de Pater. — 4) Walter Pater et l'idéalisme allemand. — 5) L'évolution de « *Marius l'Epicurien* ». — 6) L'Esthétisme volontariste de Pater. — 7) La personnalité de Pater.

---

#### 1) Walter Pater et l'idéalisme chrétien.

On a dit que l'esthétique de Ruskin — et par conséquent celle de Morris — étaient fondées sur l'intuition<sup>1</sup>; et si l'on veut par là les opposer aux théories scientifiques et rationnelles du beau, on a parfaitement raison de l'avoir fait. Les lois que révèlent les « *Pierres de Venise* », cependant, à celui qui les a si pieusement et passionnément interrogées, sont directement dérivées de la tradition religieuse et de la Bible, qui avaient nourri sa sensibilité et sa pensée; et la conception de l'art qui domine toute l'activité de Morris relève du christianisme social, dont il s'était imprégné à la lecture des dernières œuvres du maître. Beaucoup plutôt que la divination de valeurs nouvelles, leur commune doctrine est l'expression plus ou moins modifiée de l'idéalisme chrétien qu'ils avaient trouvé l'un et l'autre dans leur hérédité, dans leur éducation et leur milieu.

L'esthétisme qui prévalut à la fin du siècle est, dans son ensemble, anti-chrétien comme anti-scientifique; il se réclame de l'idéalisme, mais en un sens bien différent de celui qu'on donne à ce terme dans l'usage courant, ou du point de vue moral. La qualité d'idéaliste ne saurait lui être réservée que si on lui attribue une signification purement philosophique; car elle appartient en premier chef, à tous autres titres, à Ruskin et ses disciples. Et par ailleurs, il ne saurait y avoir de conception de l'art plus élevée que celle de certains « évolutionnistes »; tandis que les écrivains des années 1890-1900 ont souvent abouti au cynisme et à l'esprit de négation agressif ou désespéré.

Leur attitude n'est pas nécessairement anti-intellectualiste. Le système de Hegel, par exemple, auquel plusieurs se rattachent, est construit sur le culte de la raison. Mais ils rompent avec les méthodes prudentes et prosaïques

---

(1) Voir *Ruskin et l'Esthétique Intuitive*, par H. Gally; 1933.

de l'empirisme; ils ne font plus appel à des impressions subjectives, contrôlées par une sagesse collective, patiemment et obstinément attentive aux faits. Ils ne cherchent pas à copier la nature. Ils voient en la beauté un ordre indépendant de la réalité et supérieur à elle. Ils sont plus hardiment individualistes, tout en aspirant parfois, par la vertu d'une sorte de pressentiment, métaphysique, à l'objectivité et à l'universalité, ou à l'Absolu, selon Hegel. Ils attendent de l'inspiration une lente ou soudaine illumination intérieure. L'art, tout en reflétant la diversité des tempéraments, est pour eux une révélation immanente ou transcendente.

Walter Pater est celui qui incarne le premier et le plus complètement cet état d'esprit. Né en 1839, il était fils d'un médecin qui le laissa orphelin de bonne heure, et il fut élevé, avec ses deux sœurs, dans une vieille maison, retirée au fond d'un jardin, à Enfield, qui hanta plus tard ses songeries<sup>2</sup>. Il fit ses études à Canterbury, dans le décor médiéval de King's School, où il ne donna aucun signe de précocité. Sa mère morte, une tante emmena ses sœurs achever leur éducation à Heidelberg, puis à Dresde; et c'est là qu'il s'initia à la pensée allemande, pendant plusieurs séjours de vacances. Il entra à Queen's College, Oxford, en 1858; et un voyage en Italie l'année d'après contribua à orienter définitivement son intérêt vers l'art. En 1864, il fut élu « Fellow » de Brasenose; et désormais, à part quelques séjours à l'étranger, son activité se résume en l'accomplissement de ses devoirs universitaires; en l'acquisition d'une vaste et profonde culture, à la fois philosophique, artistique et littéraire; et en la méditation d'œuvres critiques et imaginatives qui, sans connaître une large popularité, eurent un retentissement considérable.

Il ne se maria pas, et vécut avec ses sœurs à Oxford, dans une atmosphère de recueillement, de raffinement et de beauté, jusqu'au moment où il se fixa à Londres, en 1885. Il eut quelques intimes, et des admirateurs nombreux; mais toute son existence semble avoir été vouée par les circonstances comme par son tempérament au repliement sur soi. Il était paralysé pour la vie, pour l'action et parfois pour l'expression de ses sentiments, par une susceptibilité pleine d'appréhensions qui le rendait incapable de supporter la critique ou la contradiction; et il donna à cette paralysie les dehors d'une affabilité appliquée et scrupuleuse; ou de la modestie et du détachement de soi; ou encore du paradoxe et de l'humour. Les événements de son existence et sa postérité, ce sont ses livres : ses *Etudes sur l'Histoire de la Renaissance*, en 1873, qui contiennent l'essentiel de sa doctrine, en sont une application, précédée d'une préface qui fit scandale et qu'il supprima dans les éditions ultérieures; son roman, *Marius l'Epicurien*, en 1885, et les interprétations historiques intitulées *Portraits Imaginaires*, en 1887; puis, l'année d'après, les quelques chapitres de *Gaston de Latour*, fragments d'un récit demeuré inachevé. En 1889, il réunit des articles critiques dont quelques-uns datent

(2) *The Child in the House. Miscellaneous Studies* (1895).

du début de sa carrière, sous le titre de *Appréciations*. En 1893, il publia une étude sur la pensée platonicienne : *Platon et le Platonisme*. Après sa mort, en 1895, ceux de ses écrits qui n'avaient pas encore été réimprimés furent rassemblés en trois volumes : *Etudes Grecques, Etudes diverses et Essais parus dans le « Guardian »*. Cette demi-douzaine d'ouvrages, et ces études détachées, ont suffi à faire de lui le chef incontesté de l'esthétisme naissant, et le plus vénéré parmi ses représentants.

Les rapports de Walter Pater avec Ruskin, et les différences qui caractérisent leurs points de vue, permettent de mesurer exactement l'écart qui séparait les deux générations; les relever n'est point tomber dans le parallèle académique; car il n'est pas de meilleure pierre de touche pour mettre en relief l'originalité du nouvel évangile artistique. Chez un écrivain aussi réfléchi et conscient que l'était Pater, toute divergence est intentionnelle.

Il lut les *Peintres Modernes* avant d'avoir vingt ans; et cette prodigieuse étude sur le paysage contemporain, qui s'élargit en une théorie de l'art, une mystique de la nature et une philosophie de l'histoire, exerça sur lui une profonde influence; elle détermina sa vocation de critique d'art, au témoignage de Sir Edmund Gosse<sup>3</sup>. Il n'avait pas encore quitté l'école de Canterbury où, à l'ombre de la vénérable cathédrale, comme l'un de ses héros, Emerald Uthwart<sup>4</sup>, dont il a raconté l'adolescence, il avait reçu une double culture : l'humanisme ancien, et les traditions morales de la Grande-Bretagne. Il n'était pas encore très éloigné des années où une rencontre avec Keble avait suscité chez lui un juvénile enthousiasme, et où il s'était cru appelé au ministère sacré. L'aspect religieux et moralisant de la pensée Ruskinienne n'avait vraisemblablement, vers 1858, rien qui pût le surprendre ou le repousser.

Les changements survenus plus tard dans ses convictions soulèvent un problème obscur parce qu'il ne s'est guère exprimé à ce sujet. Dans ses fonctions de « fellow », puis de « tutor » à Oxford, et même après qu'il y eut renoncé, il semble avoir agi selon un compromis qui donnait satisfaction à l'indépendance d'une pensée ombrageuse, à un penchant peut-être hérité d'ancêtres catholiques pour le cérémonial et les rites, et à un goût personnel très vif pour les émotions spirituelles délicates, les sentiments complexes et rares. Ses propres déclarations sont extrêmement modérées et prudentes. Il juge le dogme et les Eglises non d'après leur véracité, mais d'après leur rôle moral, leurs fonctions historiques, leur valeur esthétique; et il les justifie<sup>5</sup>.

(<sup>3</sup>) Article du *Dictionary of National Biography*.

(<sup>4</sup>) *Emerald Uthwart*. — *Miscellaneous Studies*.

(<sup>5</sup>) Lettre à Mrs. Ward à propos de sa traduction du journal d'Amiel, citée par A. C. Benson, *Walter Pater (Engl. Men of Letters)*, p. 200 : « to my mind the belief and the function in the world of the historic Church form just one of those obscure possibilities which the human mind is powerless effectively to dismiss from itself, and might wisely accept, in the first place, as a workable hypothesis. — Voir aussi les derniers chap. de *Marius the Epicurean* et *Gaston de Latour*.



En fait, il resta pratiquant; il vota même en faveur de l'assistance obligatoire aux offices à Oxford, quand la question se posa devant le corps enseignant.

Mais, malgré cette volonté de conformisme, nul parmi ses biographes et ses critiques ne met en doute son scepticisme. « A mesure que s'était développé son idéal d'humaniste », écrit Sir Edmund Gosse à propos de son voyage en Italie en 1869, « il avait cessé de croire au christianisme » <sup>6</sup>. A. C. Benson note même que, pendant quelques années après sa graduelle émancipation, il avait usé, publiquement et dans le privé, d'expressions qui indiquaient une attitude nettement hostile à la foi <sup>7</sup>. Sa préférence pour le conformisme avait des limites; elle concernait les fidèles, mais non leurs pasteurs; il désapprouvait, dit encore A. C. Benson, l'opportunisme qui avait permis à Jowett dans la réalité, et à Richard Meynell dans la fiction, de conserver leurs fonctions ecclésiastiques. Ce fut seulement devant les débordements de l'esthétisme, et sous l'influence de son ami Jackson, vers 1890, que l'esprit de conciliation, le respect pour les croyances traditionnelles, le plaisir particulier que lui donnait le symbolisme du culte, reprirent sur lui un empire à peu près exclusif.

Il est à peine besoin de souligner combien une adhésion aussi mitigée était opposée à la foi du vieux maître — cette foi qui, orthodoxe ou dissidente, autoritaire ou fraternelle et attendrie, s'appuyant sur la Bible ou penchant au catholicisme, semblait consumer son âme et illuminait son verbe. La leçon que Ruskin lisait dans la nature et dans la beauté était fermée à Walter Pater; et sa conception de l'art est à peu près diamétralement opposée à celle qui nourrit la flamme des « *Sept lampes de l'Architecture* ». La nécessité d'un élément sensuel en tout art n'est pas contestée par Ruskin, puisqu'il a condamné l'idéalisme conventionnel parce que celui-ci refuse d'en tenir compte; mais il a toujours affirmé que le plaisir des sens devait être associé, pour avoir sa plus haute valeur et donner une impression de beauté, à de puissantes suggestions morales ou religieuses. Pour Pater au contraire, la jouissance de l'œil ou de l'oreille, finement cultivée, se suffit à elle-même; la tâche du critique ne consiste point à dégager les harmonies célestes que recèle la beauté, mais « à prendre conscience de ses impressions en présence de chaque œuvre d'art, à les analyser, les ramener à leur source, et en exprimer ainsi l'essence, les *vertus*, au sens étymologique, comme l'on dit les vertus d'une plante, d'un cristal, d'un vin, et pour la propriété que chacune possède de nous procurer un plaisir spécial, unique... » <sup>8</sup>.

Tout en poursuivant ses études à Queen's College, et plus tard à Brasenose, il avait achevé de se donner la culture cosmopolite à laquelle l'origine hollandaise de sa famille et ses fréquents séjours en Allemagne l'avaient sans doute prédisposé. Sur ses rapports avec la pensée germanique nous aurons

(<sup>6</sup>) Art. du *Dict. of National Biogr.*

(<sup>7</sup>) Voir Benson, *o. c.*, p. 196-201.

(<sup>8</sup>) *Studies in the History of the Renaissance*, *Preface*.

à revenir. Le fait qu'il avait été un lecteur assidu de Mérimée, Flaubert, Baudelaire, S<sup>te</sup> Beuve, pour ne citer qu'eux, n'a certainement pas été sans effet sur sa conception de la critique et de l'art. C'est d'ailleurs à Ste Beuve qu'il emprunte son fameux précepte : « de se borner à connaître de près les belles choses et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis... »<sup>9</sup>. Tandis que l'évangile de Ruskin, chrétien et national, pourrait être exprimé ainsi : la beauté est ce qui, dans la nature ou dans l'art, nous révèle une vérité Divine, on pourrait résumer les déclarations de Pater en une formule inverse : la seule vérité Divine que nous puissions connaître est la beauté telle que nous la révèlent nos sens; et son ouvrage capital, *Marius l'Epicurien*, n'est autre chose qu'une tentative pour reconstruire la vie spirituelle en fonction de l'esthétisme.

Une différence aussi fondamentale entraîne d'innombrables divergences de détail. Et d'abord, le champ où s'exerce l'activité de Walter Pater ne coïncide pas avec celui où s'est dépensée l'énergie de Ruskin. Outre qu'il s'est donné une culture philosophique étendue, il est critique littéraire en même temps que théoricien de l'art. Les « *Etudes sur l'histoire de la Renaissance* » contiennent deux chapitres sur les romans français du moyen âge; d'autres sur Pic de la Mirandole, sur la poésie de Michel-Ange, sur les vers de Joachim du Bellay et sur l'œuvre de Winckelmann; Mérimée et Pascal ont occupé son attention<sup>10</sup>; il a pris pour sujets Shakespeare, Sir Thomas Browne, Charles Lamb, Coleridge, Wordsworth, Rossetti, Browning<sup>11</sup>; dans ses articles du *Guardian*, il a discuté et apprécié bon nombre de livres contemporains; helléniste, il a publié, outre des réflexions sur l'histoire de l'art en Grèce, un ouvrage sur *Platon et le Platonisme* dont il pensait que, parmi tous ses écrits, c'était le plus susceptible de durer. Enfin il a laissé une œuvre imaginative assez considérable : deux romans philosophiques, dont l'un inachevé; et plusieurs récits ou nouvelles.

Après de Ruskin, absorbé dans le message qu'il voulait faire entendre, il semble que Pater soit presque un esprit dispersé; et cependant il est tout un aspect de la pensée Ruskinienne qui lui demeure totalement étranger : la préoccupation des rapports entre l'art et la vie sociale, la sympathie humanitaire, la doctrine économique. L'auteur des *Etudes sur la Renaissance* demeure le plus individualiste des hommes; la recherche de la beauté est pour lui un culte ésotérique, sans relations avec le monde grossier des réalités pratiques; un culte que célèbrent entre eux quelques initiés, et qui suffit à employer toutes leurs énergies. Ce culte n'est pas nécessairement

(<sup>9</sup>) On a vu déjà qu'il était disciple de Goethe en même temps que de la Renaissance italienne (chap. 1, section 8). De plus une étude récente signale dans *Marius the Epicurean* des ressemblances avec le *Serenus* de Jules Lemaitre et le *Marc-Aurèle* de Renan (*Revue de Lit. Comparée*, art. de L. M. Rosenblatt, Mars 35).

(<sup>10</sup>) *Miscellaneous Studies*.

(<sup>11</sup>) *Appreciations, with an essay on style*.

immoral; il est possible même de le concilier avec l'idéal traditionnel de la conduite, mais il est, en son essence, amoral.

Les préférences de Walter Pater, en outre, vont inmanquablement à ce qui est complexe, rare, étrange, au lieu que Ruskin célèbre la simplicité, la pureté, l'expression directe de sentiments clairs et de passions franches: l'étrangeté ou la recherche, lit-on dans les premières pages des *Peintres Modernes*, est une source de plaisir artistique illégitime<sup>12</sup>. A ce verdict caractéristique, on peut opposer le rôle de la curiosité dans l'appréciation de la beauté, selon Pater; son admiration pour l'exotisme dans le paysage et les types humains chez Léonard de Vinci — le premier chez qui apparaisse le goût du « bizarre » et du « recherché »; les scènes qu'il évoque, écrit le critique, ne sont point de simples visions, mais l'image de lieux inaccessibles et d'heures choisies entre mille autres, par un miracle de finesse<sup>13</sup>. La beauté doit avoir une certaine étrangeté, dit-il encore dans son étude sur la poésie de Michel-Ange; elle est comparable à « cette fleur de la Passion, aux cercles concentriques de couleurs rares, étrangement contrastées, qui poussa, dit-on, dans le Campo-Santo de Pise, sur un sol mêlé de terre italienne et de glaise apportée de Jérusalem »<sup>14</sup>. Cet amour de la complexité englobe le mal; et Pater célèbre en la Méduse l'attrait de la corruption, comme, à propos de la Joconde, fille ou sœur des Borgia, la fascination du crime et de la cruauté<sup>15</sup>.

Aussi les périodes et les artistes qu'il préfère sont-ils très différents de ceux qu'apprécie Ruskin. Point de primitifs chez lui, à moins que ce ne soit pour découvrir en eux des raffinements ou des troubles insoupçonnés. La Renaissance, où Ruskin a senti les premières atteintes d'une corruption morale qui devait conduire l'art à une prompte décadence, est pour lui un épanouissement privilégié. Ses études grecques respirent l'enthousiasme pour l'adaptation de l'artiste, dans l'antiquité, au monde visible; adaptation si parfaite qu'il a mérité, pourrait-on dire, « une Révélation » — « une joie secrète qui le console de l'inévitable dissolution de ce monde visible même »<sup>16</sup>. Cette ferveur admirative est en contraste marqué avec le demi-mépris de Ruskin pour l'art ancien « tout matériel »<sup>17</sup>. De même, la musique, plaisir inférieur pour l'auteur des *Pierres de Venise*, est mise au rang d'art suprême par Walter Pater dans son article sur Giorgione. Tandis que la nature est pour le vieux maître la source de toute beauté, c'est à peine si dans l'œuvre de son successeur elle a quelque place; les sublinités de l'univers arrachent à l'un ses accents les plus inspirés; pour l'autre les spectacles

(12) *Modern Painters*, vol. I, 2<sup>e</sup> partie, section II, chap. 2.

(13) *Studies in the History of the Renaissance*. — *Leonardo da Vinci*.

(14) Id. *Pic de la Mirandole*.

(15) Id. *Leonardo da Vinci*.

(16) *Greek Studies, The Marbles of Ægina*.

(17) Chevrillon: *La Pensée de Ruskin*, 1909.

naturels n'ont de valeur esthétique que lorsque la douceur et la flexibilité de leurs lignes et de leurs couleurs permettent à l'âme de s'y refléter sans contrainte. C'est pourquoi la berge d'une rivière en France est tellement supérieure pour lui à une vallée de Suisse : « l'élément topographique et purement matériel y disparaît; et tout y est pur, intact, recueilli en soi-même, laissant la lumière et l'ombre moduler librement, en un ton dominant... » <sup>18</sup>.

Il n'est sans doute pas surprenant, mais il est significatif qu'après la lecture qui avait si fort impressionné le jeune Pater, aucun rapport personnel ne semble s'être établi entre lui et Ruskin. Bien que, au dire de Th. Wright, il l'ait cité parmi les cinq ou six auteurs contemporains assurés d'atteindre la postérité <sup>19</sup>, on cherche en vain dans ses œuvres le nom de cet illustre prédécesseur, qui détermina sa vocation; les idées exprimées magistralement par cette plume et cette parole, et passionnément discutées ou admirées autour de lui, ne sont pas mentionnées par lui. Pourtant tout semblait les rapprocher; alors que Pater était à Oxford, apprécié des connaisseurs et regardé avec un distant respect par la plupart, remplissant de haut, et non sans une aristocratique réserve, ses fonctions de « *tutor* » ou de « *dean* », Ruskin y enseignait — de 1869 à 1878 d'abord; puis de 1883 à 1884 — l'histoire de l'art devant une jeunesse ardente, si nombreuse que seul le « *Sheldonian Theatre* » se trouva assez vaste pour contenir son auditoire; il y poursuivait des expériences philanthropiques et sociales de nature à révolutionner la vieille Université. Dans la *Nouvelle République* de Mallock, tous deux figurent ainsi que les voyait un étudiant, et forment un vif contraste : « *Mr Herbert* » a les traits d'un austère moraliste; et « *Mr Rose* », ceux d'un esthète efféminé, plein d'affectations, de préciosités et de morbides curiosités. Plus tard, *Mr. Jackson*, dont l'amitié joua un si grand rôle dans la vie de Pater, puisqu'il fut, dit-on, le prototype de son héros *Marius*, aurait pu servir de lien entre les deux écrivains; car il était en rapports familiers avec Ruskin <sup>20</sup>.

Si les deux hommes se sont ignorés, il faut que ce soit intentionnellement. Pater plus jeune, plus récemment venu à la critique et à l'histoire de l'art, ne pouvait opposer ouvertement ses opinions à celles du vieux maître; d'autant moins sans doute qu'il avait d'abord été lui-même sensible à son ascendant; et que, tout en éprouvant le besoin d'exprimer sa pensée avec la dernière précision, il semble avoir toujours redouté de s'afficher en rien. Il a senti la doctrine de Ruskin comme le foyer d'où rayonnait le culte le plus ardent qu'on eût jamais jusque-là rendu à l'art en Grande-Bretagne. Mais cette première impression une fois reçue, comme ses tendances spontanées, ses préférences, son besoin de nouveauté, les forces secrètes d'agres-

(18) *Studies in the Hist. of the Renaissance, The School of Giorgione.*

(19) *The Life of Walter Pater, 1907.*

(20) Th. Wright: *The Life of Walter Pater.*

sion et d'initiative qui l'animaient, étaient en contradiction avec la religion Ruskinienne de la beauté, il n'y vit bientôt plus qu'une survivance du moralisme chrétien, et il définit ses idées en contradiction avec elle; si bien que cette influence, positive à l'origine, devint par la suite dans l'ensemble à peu près entièrement négative. Pater alluma sa lampe à celle de Ruskin, mais il ne brûla jamais que sa propre huile.

\* \* \*

## 2) Walter Pater et l'antiquité.

Pour obéir à un penchant personnel, et par esprit d'opposition, il se fit souvent l'interprète et l'avocat du paganisme. Les poètes avaient toujours puisé librement dans la légende grecque, et lui avaient parfois emprunté ses mythes pour en revêtir leurs visions les plus ardentes; mais l'auteur de *Marius* associe beaucoup plus étroitement encore qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui les passions et les langueurs modernes au souvenir des Anciens; car il prétend non seulement s'exprimer à la faveur des symboles qu'il trouve dans leurs œuvres, mais en découvrir par là même la véritable portée et le sens ésotérique oublié ou ignoré. Dans ses *Etudes Grecques*, retraçant d'après la poésie, l'histoire, l'archéologie et l'iconographie les mythes de Dionysos ou de Persephone, il déchiffre dans les anciens Mystères les mélancolies, le pathétique, l'aspiration vers l'au-delà, que nous avons coutume d'appeler modernes. Et ses récits d'imagination le montrent hanté par une civilisation pleine de glorieuses promesses, oubliées ou profanées par une aveugle et ingrate postérité; pleine aussi de dangers et de tentations dont l'humanité a prétendu se détourner, mais que l'art ne saurait exclure sans se renier. Tel est le sens des plus frappants parmi ses contes. On y voit le paganisme immortel ressusciter dans un cadre médiéval, répandre ses enchantements et disparaître dans le trouble et la terreur, sans rien perdre de son mystérieux prestige.

Reprenant le thème traité par Heine dans les *Dieux en Exil* (dont un long extrait ouvre son essai sur Pic de la Mirandole), il imagine le retour à la vie de Dionysos, plus de mille ans après la disparition de son culte; et il en fait le sujet d'un de ses *Portraits Imaginaires*, *Denys L'Auxerrois*.

Dans l'âge des cathédrales, tandis que s'élève celle d'Auxerre, un serf, qui se présente sous le nom de Denys, bâtard de prince, dit-on, se mêle aux tailleurs de pierre; la découverte d'un cercueil antique, merveille d'art, ranime en lui un génie qui dormait; et bientôt il semble ensorceler toute la région. Sous l'empire des suggestions qui émanent de lui, la cathédrale se bâtit d'elle-même; les libertés municipales sont réclamées et obtenues; un vent de joie et de folie, une griserie se répandent; l'abondance règne, et des vendanges sans précédent se succèdent; le clergé lui-même perd le sentiment

de la règle; et dans une fête qui s'achève en orgie, Denys apparaît aux yeux de tous comme le Dieu du vin et du délire sacré. Mais une épidémie de vice et de méfaits se manifeste alors et se propage irrésistiblement — ivresse, suicides, infanticides; la consternation s'empare des âmes; Denys est accusé d'un meurtre. En vain il assiste à une cérémonie religieuse, à un transfert de reliques, destiné à apaiser le Dieu des prêtres et des moines; en vain il se consacre à leur service, répand les arts et invente l'orgue. Frappé d'une crise d'épilepsie, il est en butte à la méfiance et à l'hostilité générales. Il accepte de figurer dans une mascarade comme le Dieu de l'hiver que, selon la tradition, la foule pourchasse dans les rues de la ville; la barbe blanche qui fait partie de son déguisement lui écorche la lèvre; et à la vue du sang, tous, en proie à une inexplicable fureur, se ruent sur lui; il est mis en pièces; et les fragments de sa chair sont épinglés en triomphe au bonnet de ses bourreaux.

C'est une réincarnation encore qui forme le sujet d'*Apollo in Picardy*. Un vieux et savant prieur est envoyé surveiller une construction monastique en un lieu reculé, à la campagne. Il trouve dans la pieuse confrérie un moine, « brother Apollyon », qui apparaît à chaque printemps, mystérieusement, et disparaît ensuite. Sa harpe est, dans le pays, un objet de superstitieuse admiration; sa beauté, son humble piété, lorsque sommeille le génie qu'il porte en lui, ou sa licence fantaisiste, inspirée, contagieuse, et parfois sauvage, intriguent et fascinent les esprits. Il répand autour de lui une douce et capiteuse ivresse; la beauté, les arts, naissent sous ses pas. Il tourmente, il dépolarise l'âme du vénérable prieur, qui se sent bientôt arraché à lui-même, égaré et comme possédé; il attire un jeune acolyte; il l'entraîne à se mesurer avec lui en des jeux violents; un jour que le fossoyeur a déterré un disque antique et que tous deux, dévêtus, s'exercent à le lancer, rivalisant d'adresse, il massacre le garçonnet; puis il disparaît, laissant le vieux prieur, devenu fou, accusé du meurtre de l'enfant et enfermé comme criminel, s'acharner sur le manuscrit qui devait être sa grande œuvre, et restera comme le monument de sa démence <sup>21</sup>.

Cette variété érudite du conte terrifiant se développe avec une précision dans le détail, une sève et un éclat dans la fantaisie qui la rendent saisissante. Pater a cherché à sonder l'anarchie et le désordre auxquels son art prête ainsi une inquiétante fascination, et à lui assigner des limites dans les termes mêmes de la morale antique. Il a étudié les penseurs de la Grèce sous plus d'un angle; il a formulé leurs idées du point de vue de l'esthétisme moderne. Grâce à lui en grande partie, le prestige de la philosophie a rayonné sur l'image que ses disciples se faisaient de la civilisation ancienne. Remontant aux origines de la pensée, il montre la parenté qui unit les premières théories atomiques, et ce qu'il appelle la « philosophie de la mobilité », au Darwinisme

(<sup>21</sup>) *Miscellaneous Studies, Apollo in Picardy.*



et à toutes les doctrines évolutionnistes récentes, y compris celle de Hegel <sup>22</sup>. Comme Epicure, il subordonne la connaissance et la science à la jouissance; et c'est sous l'égide de ce philosophe qu'il a mis son œuvre maîtresse : « *Marius, l'Epicurien* ». Cette biographie spirituelle, ce « roman de l'intelligence », comme on l'a appelé, qui ressemble tant à une autobiographie morale déguisée, fut regardée par toute la jeune école comme les tables d'une nouvelle loi. Or le héros est d'abord un disciple d'Héraclite et de la philosophie du plaisir sous sa forme la plus primitive, le Cyrénaïsme.

Élevé dans le paganisme, au II<sup>e</sup> siècle de notre ère, il y était préparé par son éducation et son milieu. Ce jeune patricien grandit dans ses terres, auprès d'une mère veuve, en la religion de Numa, qui perpétue au fond des campagnes romaines le naturalisme des anciens rites. Les ancêtres sont associés aux travaux, aux repas, au sommeil de la maisonnée; l'enfant est le prêtre de ses pères; les objets usuels, les habitudes, les aliments, les produits de la terre — huile, blé, fruits —, considérés avec respect parcequ'ils sont mêlés au culte domestique, gardent leur valeur esthétique, leur prise sur les sens et l'imagination. L'étiquette minutieuse qui règle la vie familiale et rurale, les processions à travers les champs, les prières pour les récoltes, les sacrifices en plein air sous le ciel et le soleil de l'Italie, imprègnent l'âme du petit Marius d'une poésie grave, paisible et saine. Ces spectacles, cette existence déposent en lui la perception, le besoin, l'amour de la beauté sensible. Plus tard, un pèlerinage au temple d'Esculape développe encore chez lui le sentiment de la dignité et du prix de la vie physique; il y goûte le sobre enivrement d'un paysage montagnard, et une activité entièrement orientée par la recherche de l'équilibre, de l'harmonie et du bonheur. Il y apprend des prêtres une doctrine sacrée : « to keep the eye clear by a sort of exquisite personal alacrity and cleanliness extending even to his dwelling place; to discriminate ever more and more fastidiously select form and colour in things from what was less select; to meditate much on beautiful visible objects; on objects more especially connected with the period of youth — on children at play in the morning, the trees in early spring, on young animals, on the fashions and amusements of young men; to keep ever by him if it were but a single choice flower, a graceful animal or sea-shell, as a token and representative of the whole kingdom of such things; to avoid jealousy, in his way through the world, anything repugnant to sight; and, should any circumstance tempt him to a general converse in the range of such objects, to disentangle himself from that circumstance at any cost of place, money or opportunity; such were, in brief outline, the duties recognised, the rights demanded in this new formula of life » <sup>23</sup>.

Marius s'abandonne à ses plaisirs, à ses rêves, à ses ambitions. Comme

(<sup>22</sup>) *Plato and Platonism*, chap. 1.

(<sup>23</sup>) Vol. I, chap. 3. *Change of Air*.

son camarade Flavien, il sera poète; il renouvellera la beauté littéraire par une expression soigneusement calquée sur des impressions fortes et rares, burinée, polie, jusqu'à en revêtir toutes les formes de facettes miroitantes; par une langue imagée, à la fois archaïque et hardiment novatrice ou amoureuxment ciselée. Mais la peste romaine frappe en plein enthousiasme Flavien, et laisse Marius anéanti devant les souffrances et la dépouille humiliée de son ami. Il demande alors à l'étude passionnée de la philosophie le secret d'une vie dont la cruauté vient de lui apparaître. Il apprend d'Héraclite l'écoulement de toutes choses, l'éternel devenir, le vice qui fausse nos perceptions en nous forçant à fixer, à matérialiser ce flot intarissable et incessant; négligeant la métaphysique de son nouveau maître, il aboutit par cette voie au scepticisme qui reconnaît comme unique univers celui de nos impressions, et accorde à celles des sens, les plus vives et plus sûres, une place prédominante dans la vie de l'âme; si bien que la seule règle de conduite sage consiste à les cultiver selon les jouissances qu'elles procurent. La doctrine de Cyrène le compte désormais comme adepte. Il y trouve la justification de ce culte pour la beauté, de cet esthétisme, idéal suprême de la vie, qui avait toujours été sa loi intérieure.

Plus tard, Marius, continuant son pèlerinage à travers la pensée antique, devait s'arrêter à d'autres théories : le stoïcisme de Marc-Aurèle, et le scepticisme de Lucien; mais ce ne sont là que les étapes de son acheminement à un christianisme sans dogme, à une aristocratique religion de la spiritualité et de la sympathie, exprimée par un ensemble émouvant de mystérieux symboles et de rites consacrés. Et c'est parcequ'elle apportait du plaisir une théorie qui le réhabilitait et le glorifiait, en lui conférant sagesse et noblesse, en lui donnant une valeur sacrée, que l'œuvre a surtout frappé les contemporains. Wilde et ses disciples ou ses émules ont peu ajouté à la doctrine à laquelle Walter Pater, fût-ce pour s'en écarter ensuite, donnait ainsi l'autorité et le prestige de sa position intellectuelle et sociale, de son grand et subtil talent. Etendre à l'existence tout entière les règles de l'art, tel a été le but délibérément et intrépidement poursuivi par l'esthétisme à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; et comme il avait donné à l'art pour principe le plaisir, il rencontrait naturellement l'Epicurisme. Seulement, il y a dans la jouissance esthétique une qualité particulière, dont la recherche ne cessa de s'imposer aux plus raffinés, et que l'Epicurisme ne donnait pas le moyen de discerner nettement. C'est l'une des raisons pour lesquelles tant d'ouvrages de cette période sont l'expression ou le récit d'efforts frustrés, d'espérances en faillite et de désirs passionnés, irrémédiablement déçus.

C'est aussi celle pour laquelle Walter Pater, après avoir achevé son roman par la conversion de son héros à la vertu du christianisme, a choisi dans l'antiquité grecque un autre guide pour ses pensées, sans rapport avec le premier : Platon. Il avait fait ses débuts à Oxford sous l'égide de Jowett; et on sait l'importance que prit dans la vie intellectuelle du temps, et à

Oxford, en particulier, la traduction et la publication des *Dialogues* par « the Master of Balliol ». On sait comment il y intéressa ses disciples et obtint parfois leur collaboration, notamment celle de J. A. Symonds<sup>24</sup>. Pater consacra à la *République*, à la fin de sa carrière, un livre où il tente d'interpréter cette œuvre « comme *Hamlet* ou la *Divine Comédie* », en ne songeant qu'à « l'intérêt dramatique présenté par le spectacle d'une puissante et souveraine intelligence, laquelle, au milieu d'un groupe complexe de conditions qui jamais ne se reproduiront dans la nature, s'extériorise en un grand mouvement littéraire »<sup>25</sup>. Il l'explique par ses antécédents philosophiques; et par son analogie avec les tendances maîtresses de notre temps, revenant à Darwin et à Hegel comme points de comparaison. Lorsqu'il touche au rôle assigné à l'art par Platon, et à l'exil auquel celui-ci condamne le poète, il fait ressortir l'extrême sensibilité à la beauté que recèle une telle décision; de même que l'idéal aristocratique ou ascétique qu'elle trahit, et qui se manifeste aussi dans toutes les institutions de la Cité parfaite. Réagissant contre des idées qu'il avait pu imprudemment encourager auparavant, Pater insiste sur les vertus de la discipline et de la sobriété; ou de la modération comme l'entendaient les anciens, « qui avaient coutume de dire que la moitié est plus grande que le tout »; et il invite ses lecteurs à aimer comme elle le mérite « la beauté sèche ».

Ainsi l'antiquité apportait une confirmation aux esprits pour lesquels la révolte contre la tradition signifiait la recherche exclusive du plaisir, et en même temps à quiconque voulait trouver dans le sentiment du beau une limite aussi bien qu'une aspiration. Le Platonisme n'a-t-il pas toujours exalté la beauté en évoquant derrière l'univers visible un monde idéal, dont elle suggère la perfection? L'esthétique des « Idées » a été rajeunie par Schopenhauer; et celui-ci fut populaire dans la jeune école — pour son pessimisme plutôt que pour sa théorie de l'art, il est vrai; mais la diffusion de sa pensée n'a pu que renforcer l'autorité de la conception Platonicienne de l'art. Cette conception fut associée chez Walter Pater à l'intuitionnisme qui donne à *Marius l'Epicurien* toute sa saveur originale — à cet intuitionnisme dont la rare et forte essence a filtré dans la production littéraire de l'époque, et lui a donné en partie son arôme.

\* \* \*

### 3) Le Nihilisme philosophique de Pater.

En conflit à la fois avec la philosophie scientifique et les traditions chrétiennes, les écrivains « fin-de-siècle » étaient cependant animés d'une

(<sup>24</sup>) A. Davos, J. A. Symonds revoit avec lui la traduction du *Banquet* : « Je prends le texte et il me lit sa version », lettre du 25 août 1888. *Letters and Papers*, ed. by H. F. Brown, 1895.

(<sup>25</sup>) *Platon et le Platonisme*, trad. du Dr Jankélévitch, 1923, chap. 1.

secrète ardeur spirituelle. Même lorsqu'ils proclament le culte du plaisir sous sa forme la plus crue, il y a généralement au fond de leurs théories un enthousiasme inexprimé pour des idées récemment remises en honneur. Afin de le bien saisir, il faut d'abord revenir sur les rapports de Pater avec la pensée contemporaine — puisqu'aussi bien il est le mentor et comme le directeur spirituel de toute cette génération.

Il proclame de bonne heure son indépendance à l'égard de tout système établi, ancien ou moderne. Dès 1867, dans son article sur Winckelmann, en une page déjà citée, il écrit : « il est facile de s'abandonner au vulgaire instinct métaphysique, mais c'est peut-être un de ces penchants qu'il faut vaincre pour donner à la vie sa véritable perfection artistique. La philosophie est utile à la culture, non par le don imaginaire d'une connaissance transcendente ou absolue, mais en suggérant des problèmes qui contribuent à mettre en évidence le pathétique, l'étrangeté et les contrastes dramatiques de la vie » <sup>26</sup>. Son nihilisme moral paraît complet dans certaines lignes de la *Renaissance*, trop caractéristiques pour n'être pas citées dans le texte, quelque connues qu'elles soient — celles mêmes qui ont acquis une notoriété si rapide et si compromettante qu'il les a supprimées dans l'édition de 1877.

Qu'est notre vie consciente demande-t-il ? — sinon une succession d'impressions, de pulsations toujours changeantes : « a counted number of pulses is given us of a variagated dramatic life. How may we see all that is to be seen in them by the finest senses ? How can we pass most quickly from point to point and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy ? To burn away with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy is success in life. Failure is to form habits; for habit is relative to a stereotyped world... With this sense of the splendour of our experience, and of its awful brevity, gathering all we are into a desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch. What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte or of Hegel, or of our own. Theories, religious or philosophical ideas, as points of view, instruments of criticism, may help us to gather what might otherwise pass unregarded by us. *La philosophie, c'est le microscope de la pensée*... We have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this interval in listlessness; some in high passions — the wisest, in art and song... for art comes to you professing frankly to give nothing, but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake » <sup>27</sup>.

Walter Pater exprime à nouveau ce scepticisme dans un chapitre de

(<sup>26</sup>) Art. sur Winckelmann, 1867. *Studies in the Hist. of the Renaissance*, 1873.

(<sup>27</sup>) *Ibid.*, Conclusion.

*Marius l'Epicurien* où il donne la parole au philosophe Lucien (*A Conversation not Imaginary*); mais c'est là un simple épisode. Car il n'est nullement indifférent aux idées. Il avait eu de bonne heure le goût de la méditation et de l'abstraction, et fut d'abord considéré à Oxford comme un futur métaphysicien<sup>28</sup>. Son premier essai, *Diaphaneity* (1864) est une dissertation morale; tous ses ouvrages sont chargés de réflexion au point qu'on le lui a fréquemment reproché. L'Epicurisme eût pu le tenter par une harmonie pré-établie à laquelle il fut sensible en écrivant *Marius l'Epicurien*; et il a butiné dans le jardin de la pensée antique. Mais ses vues ont une ampleur dramatique et sa parole une acuité d'accent où vibrent d'autres résonances encore. Il se trouvait en présence de deux théories générales : celle du monde selon Darwin, qui dominait encore sa génération; et celle de Hegel qui montait à l'horizon, et paraissait destinée, par l'intérêt qu'elle soulevait, à un rôle d'avenir. Il les connut l'une et l'autre; et peut-être assimila-t-il surtout la première, car c'est à elle qu'il revient le plus souvent et le plus explicitement. Mais la seconde reste également fort présente à son esprit, parce qu'il était en sympathie instinctive avec elle. Il ne semble pas avoir mesuré leur incompatibilité; sans doute un sentiment de relativité — celui là même qu'il décrit dans le passage cité — le préserva-t-il de s'en inquiéter davantage.

Le détachement intellectuel et la foi aux idées ne sont pas aussi contradictoires dans une même personnalité que la logique voudrait nous le faire croire. La pensée de Pater se développait en des plans divers. Il a éprouvé pour Hegel une vénération féconde; sous la conduite du métaphysicien germanique, il s'est livré à certaines aventures spirituelles qui ont infléchi le cours de ses réflexions; et, sans oublier jamais ce que de telles hypothèses avaient de risqué, il s'y est suffisamment abandonné pour que toute son expérience et sa sensibilité morale en aient été modifiées. En outre, son esthétique est plutôt Hégélienne; et par là, le nouvel Idéalisme devait finir par imprégner sa pensée.

\* \* \*

#### 4) Walter Pater et l'idéalisme allemand.

En 1873, au moment où allaient paraître ces *Etudes sur l'Histoire de la Renaissance* qui le désignèrent comme le chef d'une nouvelle école de critique et d'art, le *Secret de Hegel*, publié par J. H. Stirling quelques années auparavant, recevait une attention croissante; T. H. Green préparait cette *Introduction au traité de Hume* qui allait faire d'Oxford la citadelle du

(28) Edmund Gosse; art. du *Diction. of National Biography*.

transcendentalisme allemand; tandis que W. Wallace s'employait à traduire la *Logique* de Hegel.

Walter Pater, d'ailleurs, lisait l'allemand, s'il ne le parlait pas facilement; des séjours à Heidelberg et à Dresde l'avaient familiarisé de bonne heure avec la civilisation d'outre-Rhin. Il sortit du collège disposé à admirer tout ce qui vient d'Allemagne, dit Sir Edmund Gosse<sup>29</sup>; et l'on n'a pas oublié l'empire de Goethe sur sa pensée. A Oxford, il se trouva en rapports avec T. H. Green; ils y avaient un protecteur commun, le « Master » de Balliol, Jowett qui, sans soutenir toujours Walter Pater, resta en relations suivies avec l'un et l'autre. « Ce fut par T. H. Green que Pater apprit à connaître les ouvrages de Hegel », écrit J. M. Kennedy; « quand il se trouva en Allemagne, il le lut avec enthousiasme et il le cite souvent dans ses Essais »<sup>30</sup>. Pendant un temps, dit encore Gosse, il fut un Hégélien déclaré. Il fit partie d'une société fondée pour la culture de la métaphysique, *Old Mortality*<sup>31</sup> où, écrit un contemporain, T. H. Green prêchait la doctrine de Hegel avec des intonations puritaines, tandis que l'imagination spéculative de Walter Pater faisait bleuir la flamme des lampes<sup>32</sup>. T. H. Green y fit plusieurs communications sur son maître germanique; et lorsque Walter Pater y parla pour la première fois, ce fut pour exalter l'« Absolu » — c'est-à-dire le Dieu du nouvel idéalisme.

Tout se rattache à l'absolu, en effet, selon Hegel, y compris l'art. Rappelons ici de son abstruse et savante philosophie ce qui pouvait passer dans la pensée courante, et être retenu par des esprits non spécialisés. Elle se compose de trois parties : la logique; l'étude de la nature; et celle de l'esprit. L'esthétique appartient à la troisième, qui a pour objet la connaissance de l'esprit individuel, celle de l'esprit collectif, et celle de l'esprit en soi, ou Absolu; cette dernière branche elle-même est divisée en trois sections; car l'Absolu se révèle à la pensée par l'art, lorsque les sens lui servent d'intermédiaire; par la religion, lorsque ce sont les sentiments; et par la philosophie, ou l'exercice de la raison, au plus haut stade de l'évolution humaine.

Si opposée aux tendances de ce système que soit la doctrine Spencérienne, le rôle qu'il assigne à l'art ne fut pas toujours considéré comme incompatible avec celui que lui attribue l'esthétique évolutionniste; et Walter Pater ne fut pas le seul à ne pas exclure l'un au nom de l'autre. D. G. Richie écrit dans *Mind* en 1887 que la doctrine du métaphysicien allemand « commence là où finit celle de Grant Allen, basée sur les idées de Spencer »<sup>33</sup>. Il s'appuie d'ail-

(<sup>29</sup>) *Dict. of National Biography*.

(<sup>30</sup>) *English Literature, 1880-1905*.

(<sup>31</sup>) Fondée en 1858, elle se réunit jusqu'en 1865. Swinburne en fut membre, et aussi le philosophe idéaliste E. Caird.

(<sup>32</sup>) Cité par G. Lafourcade dans: *La Jeunesse de Swinburne*, 1928, chap. 4, vol. I.

(<sup>33</sup>) *Compte-rendu de Introduction to the Philosophy of Fine Arts according to Hegel, Mind, Critical Notices*, 1887.



leurs sur l'exemple de Pater pour démontrer la valeur suggestive de l'esthétique Hégélienne. Elle avait été rendue accessible au public britannique par la traduction de la *Philosophie de l'Art* en 1886<sup>34</sup>; avant que l'*Histoire de l'Esthétique* de B. Bosanquet, qui parut en 1893, fût aux idées allemandes une place tellement privilégiée, que James Sully reprocha à l'auteur sa partialité<sup>35</sup>.

Le rôle primordial accordé par le philosophe germanique aux sensations dans l'art confirmait la thèse soutenue par Pater presque en toute occasion, et donnait satisfaction aux tendances spontanées des écrivains « fin-de-siècle ». La beauté en outre chez Hegel n'est subordonnée ni à la vérité ni à la morale; elle apporte une révélation qui n'est admise à aucun titre par l'esthétique scientifique ou l'esthétisme chrétien; comme chez Pater, les jouissances qu'elle dispense sont sans commune mesure avec aucun autre intérêt humain. On pourrait même dire que, dans cette voie, le disciple va plus loin que le maître : pour ce dernier la religion et la philosophie sont supérieures à l'art; pour lui au contraire la métaphysique est la servante de l'esthétique, et n'a pas d'autre justification que celle-là.

Lorsqu'il refuse de s'arrêter aux généralités et aux définitions pour s'attacher aux manifestations concrètes de la beauté<sup>36</sup>, il se conforme à l'instinct de la plupart des artistes, à quelque époque et à quelque école qu'ils appartiennent; mais il est aussi très précisément en accord avec la doctrine de Hegel. Rien n'est plus pittoresque, plus vivant que la critique d'art de ce redoutable, de cet obscur et abstrait métaphysicien, lorsqu'il retrace les grandes courbes du goût au cours de l'histoire universelle; ou lorsqu'il montre la révélation de l'« Idée » dans la peinture hollandaise, avec tout ce qu'elle contient d'implicite information sur le pays, la race, la civilisation, la pensée. C'est ainsi que, s'entourant de tous les documents accessibles, s'aidant de l'histoire et de la biographie, de la description et de l'analyse, de l'interprétation critique et philosophique, Walter Pater laissera, de Botticelli, Michel-Ange ou Léonard de Vinci, des images complexes, fouillées et révélatrices, fuyantes comme l'expression de la vie sur une mobile physionomie, et inoubliables.

La nature occupe peu de place dans la théorie du beau chez Hegel; son esthétique est nettement restreinte à l'art<sup>37</sup>. Malgré son admiration pour les chefs-d'œuvre antiques, lesquels répondent à un équilibre unique entre le

(<sup>34</sup>) Voir *Mind*, Critical Notices, 1886.

(<sup>35</sup>) *Ibid.*, 1893.

(<sup>36</sup>) *Studies in the History of the Renaissance*; préface.

(<sup>37</sup>) Il en est à-peu-près de même chez Schopenhauer, qui en donne une autre raison: de même que l'homme se nourrit avec plus d'avantages d'aliments carnés, dans lesquels le travail d'assimilation est déjà fait pour lui, le plaisir esthétique est plus facile et plus riche, si l'on s'attache à des éléments déjà élaborés par une conscience humaine, et non aux matériaux bruts qu'offre la nature. *Métaphysique du Beau et Esthétique*, trad. de Dietrich.

monde physique et le monde moral, il explique le passage à l'époque moderne ou « art romantique » par le fait que l'esprit se rapproche de l'« Idée » ou « Absolu » en se concentrant sur lui-même pour donner naissance à une forme d'art « subjective »<sup>38</sup>. L'art est d'ailleurs supérieur à la nature, puisqu'il a pour objet de dégager le beau de ses accessoires prosaïques; d'en donner des images plus transparentes et plus pures que celles qu'on aperçoit dans la réalité; de satisfaire enfin au besoin le plus noble de l'esprit, celui de l'idéal, dont la contemplation élève l'âme et l'affranchit du sentiment de ses misères. « Il n'est en rien une imitation de la nature; s'il rivalise avec elle, ce n'est pas pour la copier; il la surpasse; il s'empare de ses formes et les combine de la manière la plus propre à faire ressortir la pensée qu'il veut exprimer ». L'inspiration est « un acte soudain, analogue à celui de la création divine », un mélange de spontanéité et de réflexion, de fatalité et de liberté<sup>39</sup>.

Nous sommes ici loin de l'art imitation, tel que le concevait Herbert Spencer, et aussi Ruskin, à cause de son naturalisme religieux. Cette indépendance de l'artiste à l'égard de la réalité physique est impliquée dans l'œuvre de Pater; ses descriptions sont rares; et l'on se souvient qu'il appréciait un paysage dans la mesure seulement où il pouvait y mirer, ou y lire, un état de sensibilité. On se souvient aussi que pour Oscar Wilde, loin que l'art copie la nature, c'est la nature qui s'inspire de l'art.

Malgré l'attention donnée aux sensations auditives par les représentants de la philosophie scientifique, les études publiées par Herbert Spencer et Gurney, et les nombreux articles consacrés à ce sujet dans *Mind*, il faut rattacher à des influences germaniques le rôle nouveau joué par la musique parmi les écrivains et les théoriciens de l'art en Grande-Bretagne à la fin du siècle dernier.

Pour Hegel, il est vrai, c'est la poésie qui occupe le rang suprême parmi les arts. Mais pour Schopenhauer, dont Wagner devait bientôt répandre le nom et les idées, la musique seule traduit directement la Volonté, principe du monde, sans l'intermédiaire d'aucune « Idée ». C'est « le véritable langage universel... elle parle, non de choses, mais simplement de bonheur et de malheur, les seules réalités pour la Volonté; voilà pourquoi elle touche le cœur, tandis qu'elle n'a rien à dire directement à la tête. La musique est la mélodie dont le monde est le texte »<sup>40</sup>.

Walter Pater fonde sa préférence sur des raisons différentes, moins métaphysiques et plus techniques. La qualité proprement artistique de toute expression, dit-il dans son essai sur *l'Ecole de Giorgione* (1877), consiste dans la fusion de la matière et de la forme. La musique est l'art par excellence parcequ'elle les unit indissolublement; tous les autres lui ressemblent

(38) *Cours d'Esthétique*, trad. Bénard, III<sup>e</sup> section.

(39) *Poétique*, trad. Burdeau, appendice.

(40) A. Fauconnet : *L'Esthétique de Schopenhauer*, chap. 14. *Métaphysique du Beau et Esthétique*, trad. de Dietrich.

dans la mesure où ils approchent de la perfection — la peinture, lorsqu'elle suggère un état d'âme au lieu de dessiner à nos yeux des formes ou des couleurs; la poésie, lorsque l'harmonie des mots et la mélodie de la phrase suffisent à nous émouvoir. C'est pourquoi les genres lyriques sont à ses yeux supérieurs aux autres : « la perfection même de cette poésie, dit-il, semble souvent dépendre en partie d'une certaine abstention ou du vague dont est environné le sujet proprement dit, de façon à ce que le sens nous parvienne par des voies qui ne sont pas directement accessibles à l'entendement »; c'est ce qui arrive pour les compositions les plus imaginatives de Blake, ou les chansons de Shakespeare « in which the kindling force and the poetry of the whole play seem to pass for a moment into an actual strain of music ». Walter Pater définit ainsi, en passant, le symbolisme avant que Verlaine, Mallarmé et Moréas en aient répandu les principes; sa notion de la poésie est la même que la leur. Plus tard, il parle de la « prose imaginative », selon lui la langue littéraire de l'avenir, en termes musicaux; c'est, dit-il, un instrument aux notes multiples, méditatif, averti, descriptif, éloquent, analytique, plaintif et ardent... » <sup>41</sup>.

Si en associant explicitement l'émotion poétique aux impressions auditives il obéit à des influences d'ordre général, on peut relever dans son œuvre d'autres idées, motifs ou sentiments qui sont plus probablement empruntés à Hegel; par exemple l'opposition qu'il établit entre le classicisme et le romantisme. Pour le métaphysicien allemand, c'était celle de deux âges dans le développement des arts; après la période pré-Hellénique, Orientale ou Asiatique, appelée « symbolique », l'ère Grecque et Romaine (caractérisée par la prédominance de la sculpture, la représentation parfaite des formes, l'équilibre et l'harmonie de l'homme avec son milieu physique) constituait l'époque classique; et les siècles modernes, portant à leur plus haut point la peinture, la musique et la poésie, et conduisant l'artiste à s'absorber dans l'expression de soi, amenait le règne du romantisme. Il semble bien qu'ensuite, selon Hegel, et quoi qu'en ait voulu l'un de ses interprètes, B. Bosanquet, l'art soit condamné à la dissolution et à la décadence, par l'imitation de la nature, ou par un humour, une fantaisie et un caprice arbitraires, tandis que le progrès de l'humanité aboutit à la religion, puis à la philosophie. Pour Walter Pater, le sens des termes « romantique » et « classique » reste à peu près celui qu'avait fixé Hegel; seulement il s'en sert indépendamment de leur première application historique, pour désigner deux groupes de tendances susceptibles de réapparaître selon les époques et les tempéraments. Il nous apporte comme un écho du philosophe germanique, lorsqu'il écrit, dans son article sur Winckelmann : « le développement des diverses formes artistiques répond au développement des idées de l'homme sur lui-même, et à la graduelle révélation de l'esprit. La sculpture

(<sup>41</sup>) *Appreciations*, 1889 : *Essay on Style*.

répond aux lignes claires et expressives de l'humanisme Héliénique; la peinture, à la profondeur et à la complexité mystique du moyen âge; la musique et la poésie ont leur épanouissement dans le monde moderne ».

Certains thèmes particulièrement frappants chez Pater paraissent inspirés par le Cours d'esthétique de Hegel : le sentiment dans lequel sont traités dans cet ouvrage la vie et la mort du Christ, après le crépuscule des Dieux antiques, et le pathétique de la vertu, souffrante et imparfaite, en opposition avec le monde matériel ou le paradis des anciens, ne sont pas sans annoncer les émois de Marius. De même, la chevalerie, telle que l'a conçue le penseur allemand, source de poésie idéale, avec ses trois aspects principaux : l'honneur, l'amour, la fidélité, et cette conception de l'amour « qui n'est pas seulement un penchant pour l'autre sexe, mais un sentiment noble et beau, susceptible d'une grande richesse et de qualités très diverses » <sup>42</sup>, se retrouvent dans certains chapitres des *Studies in the History of the Renaissance*, tout comme dans l'amitié de « Marius » pour le légionnaire Romain Cornelius.

\* \* \*

##### 5) L'Evolution de « Marius l'Epicurien ».

On pourrait signaler dans la composition même du roman de Walter Pater une action plus centrale exercée par la doctrine de Hegel. Marius ne reste pas Epicurien; ou du moins il l'est à la fin de sa vie en un sens tel que les Stoïciens ou les Chrétiens pourraient également le reconnaître pour l'un d'eux. La recherche du plaisir a fait place chez lui à un sentiment de la beauté dans lequel vibrent les plus hautes facultés humaines, et qui est en lui-même une révélation, comme le demande le nouvel Idéalisme. Ce sont les étapes de cette transformation qui constituent le véritable sujet du récit.

La religion de Numa a déposé dans l'âme enfantine du héros, par ses exigences minutieuses et multiples, par les fonctions qu'elle lui impose à son foyer, un idéal aristocratique et grave, un pli de sérieux moral et de scrupule. Cette délicatesse, cette austérité gravées dans ses instincts ont été accentuées par la doctrine des prêtres d'Esculape. Son Epicurisme même est la culture intelligente de toutes les facultés, pour les amener à leur point de perfection, la recherche critique des perceptions et des émotions esthétiques supérieures par l'exercice d'un goût affiné et exigeant; il s'attache moins au plaisir qu'à la plénitude de la vie « dans son intensité, sa variété, son registre d'expériences diverses, y compris les douleurs nobles, le chagrin, l'amour... toutes les formes sincères et ardentes de la vie morale, tout aspect de l'existence enfin voué à l'héroïsme, à la passion, à l'idéal » <sup>43</sup>. Et le carac-

(<sup>42</sup>) *Cours d'esthétique*, 3<sup>e</sup> partie, 2<sup>e</sup> vol., trad. Bénard.

(<sup>43</sup>) *Marius the Epicurean*, vol. I, chap. 9.

rière personnel, comme le passé de Marius, ajoutent à la philosophie de sa jeunesse des éléments qui y sont étrangers : « il se rendait à peine compte de l'empire qu'avait pris sur lui cet ancien sentiment religieux de la responsabilité; la conscience, comme nous l'appelons, était toujours présente en lui; et il lui devait un ensemble d'impressions tout aussi réelles que ces impressions d'origine extérieure si hautement prisées... la résolution prise et tenue sans défaillance de ne rien ajouter, fût-ce un soupir éphémère, à l'immense somme du malheur des hommes dans son pèlerinage à travers le monde, c'était là encore quelque chose de fixe dans le tourbillon des apparences » <sup>44</sup>.

Ainsi toute sa vie est dirigée au plus profond de lui-même par un choix entre les motifs dont la philosophie Cyrénaïque ne lui offrait pas le principe. Il est impossible, selon l'expression de Pater, « d'atteindre à des conclusions morales d'une bien délicate exactitude par un raisonnement fondé sur des prémisses assez générales pour comprendre des plaisirs aussi différents en leurs qualités, leurs causes et leurs effets que ceux du vin, de l'amour, de l'art, de la science, de l'enthousiasme religieux, de l'ambition politique, et de ce goût, ou de cette curiosité qui ne se satisfait que par de longs jours d'étude ». Le choix de Marius est-il donc purement arbitraire, et dicté par son tempérament? N'a-t-il d'autre valeur que celle d'un fait individuel? Ne répond-il à aucune réalité morale ou philosophique d'ordre général? C'est là pour lui le sujet d'un long débat et d'une douloureuse crise intérieure.

La doctrine de Marc-Aurèle, par son élévation, sa largeur, son caractère d'affable dignité, l'attire un moment. Le stoïcisme lui permettrait de fonder le devoir sur la raison; mais il demande, il ordonne une insensibilité à la souffrance, une acquiescence à l'ordre divin du monde qui le révoltent; le spectacle de l'amphithéâtre, les tueries de bêtes et d'hommes, plus tard les martyres tolérés, couverts par l'autorité de l'empereur, acclamés par la foule, lui inspirent l'horreur d'une pensée qui est restée l'alliée d'un paganisme corrompu et cruel.

Il découvre le christianisme, sans y songer — secret de l'austérité juvénile, de l'allégresse spirituelle de son second ami, le légionnaire Cornelius; avec lui, il pénètre dans les catacombes, contemple les offices de la charité, l'amour des faibles, des humbles, des petits enfants, le culte vibrant et extasié, la foi rénovatrice et agissante, la pureté, la chasteté, les vertus simples et fortes qui donnent à la vie et à l'art chrétiens une beauté profonde, idéale, incomparable. Il ne se joint pas aux « Galiléens », pourtant; il s'écarte de Cecilia, la jeune matrone chrétienne, lorsqu'il sent grandir la prise qu'elle a sur lui. Il reste détaché, solitaire; il n'a pas en lui la source d'une foi comme la leur et ne s'enquiert ni de leurs dogmes, ni de leurs croyances. La philosophie d'Héraclite lui avait appris que la réalité échappe à nos per-

(<sup>44</sup>) *Marius the Epicurean*, vol. I, chap. 9.

ceptions; une conversation, entendue et rapportée comme un songe, entre Lucien et un jeune Stoïcien reprend le thème du scepticisme intellectuel, au moment où tout semblait l'acheminer aux abandons de la foi.

Marius, cependant, sonde ce dédoublement intérieur qui fait de l'homme un être conscient, observateur, critique et raisonneur : « il passa de la simple image d'un *moi* qui n'était pas lui-même, auprès de lui dans toutes ses démarches, à la divination d'un esprit vivant, apparenté à lui... et, de cette divination instinctive, aux pensées qui donnent à cet esprit une existence logique, formulant finalement comme nécessairement impliqué par notre vie et par l'univers cet idéal raisonnable auquel le Vieux Testament donne le nom de créateur, mais qui, pour les philosophes de la Grèce, est la Raison Éternelle, et dans le Nouveau Testament devient le père des hommes » <sup>45</sup>. De l'hypothèse du créateur, principe du monde, il passe à celle d'une vie spirituelle commune à tous, et dont la sienne ne serait qu'une pulsation : « il sentit un tranquille espoir, une tranquille joie qui brillait faiblement à mesure que cette doctrine pointait à ses yeux et lui apparaissait réellement vraisemblable. C'était comme le petit jour, éclairant une vaste perspective, avec au centre une « cité nouvelle » — telle quelque Rome Céleste » <sup>46</sup>.

Ce spiritualisme large, indéfini, justifie la différence essentielle pour Marius entre l'art, la beauté imaginative ou intellectuelle, et les plaisirs des sens. Il n'explique point le mystère de la douleur; et Pater parle de la souffrance avec un mélange de réserve et de force aussi éloquent que l'anathème des grands pessimistes <sup>47</sup>. Il aperçoit un remède pourtant; et la nécessité de soulager un mal si général, si cruel, si profond, achève de déterminer sa conduite, en ratifiant le choix qu'un goût et un cœur délicat l'avaient amené à faire dans l'immense champ d'expériences morales ouvert par l'Epicurisme : « ce qu'il nous faut en ce monde pour notre défense, c'est une certaine puissance de compassion générale et permanente — la pitié de l'humanité pour elle-même — intégrée comme un élément de notre atmosphère sociale » <sup>48</sup>. La sympathie, l'apitoiement dans nos plus cruels moments est la seule consolation possible : « dans l'attachement des créatures humaines les unes aux autres, bien mieux, dans la pitié solitaire que l'on éprouve pour soi-même, il me semble toucher l'éternel. Quelque chose dans le contact de cette pitié, quelque chose de nouveau et de vrai, que ce soit un fait, ou la perception d'un fait, apparaît qui, si l'on passe en revue toutes les perplexités de la vie, satisfait notre sens moral, dissipe cette dureté que nous trouvions dans l'âme même des choses, et nous persuade que tout n'est pas vanité ». Il va plus loin, et il évoque l'espoir d'une pitié plus haute, plus universelle que la nôtre : « une révolte monte des profondeurs de la con-

(<sup>45</sup>) *Marius the Epicurean*, vol. II, chap. 19.

(<sup>46</sup>) *Ibid.*

(<sup>47</sup>) Voir *Le Roman et les Idées*, vol. I, p. 300.

(<sup>48</sup>) *Marius the Epicurean*, vol. II, ch. 25.



dition désespérée qui est celle de l'homme en ce monde, avec toute l'énergie que montrerait une de ces divinités souffrantes, et cependant supérieures, dont on lit l'histoire dans la poésie ancienne. Serait-ce donc que l'on ose espérer un cœur tout comme le sien en ce divin « Assistant » de nos pensées — un cœur tout comme le sien derrière ce vain déploiement des choses ? »

C'est le dernier mot de la philosophie de Marius; et c'est une aspiration, non une parole de foi. Mais ces probabilités, ces indications rendent à la vie de l'esprit son attrait, sa valeur, sa dignité. En découvrant leur existence, il a trouvé son chemin de Damas, autant qu'il est en lui; elles répondent aux hypothèses les plus consolantes de la pensée moderne, comme à l'interprétation la plus hardie du Christianisme que certains Néo-Hégéliens se flattaient de remettre en honneur. Aussi le dernier chapitre du livre s'appelle-t-il *Anima Naturaliter Christiana*. Et le héros meurt pour avoir été trouvé parmi des chrétiens. Il meurt volontairement, faisant évader à sa place son ami le légionnaire converti; mais non point en martyr de la foi, puisqu'il n'est pas croyant; il est abandonné, malade, et expire avant d'avoir atteint le lieu du jugement. Il s'éteint dans l'inconscience, recueilli par des âmes pieuses, au milieu des prières, l'hostie aux lèvres, l'huile sainte aux portes des sens, dans la lumière du soleil, comme le souhaitait son imagination païenne.

Le chef-d'œuvre de cette vie reste la formation d'une belle âme; elle n'a pour objet ni l'acquisition des biens de ce monde, ni même l'action. Ce n'est pas ce que je *fais*, mais ce que je *suis* sous l'influence de cette vision qui est agréable aux Dieux, se dit Marius à lui-même<sup>49</sup>, alors qu'il se croit encore disciple d'Epicure au sens ordinaire du terme. Et plus tard, il revient sur la même idée : « révélation, vision, la découverte d'un point de vue, la conception d'une humanité parfaite dans un monde parfait — à travers toutes les alternatives que traversait son esprit, par la grâce de quelque instinct dominant... voilà ce qu'il avait toujours prisé plus que la possession ou même l'accomplissement de quoi que ce soit; car obtenir une telle vision, s'il la recevait dans l'attitude voulue, c'était en réalité *être* quelque chose; et c'était là, sûrement, un hommage agréable aux Dieux — quels qu'ils fussent — qui peut-être étaient les témoins de sa vie ».

Dans sa mort même, il entre plus de passivité que d'actif dévouement ou de résolution; c'est comme la consommation suprême d'une transformation intérieure à laquelle il s'est insensiblement élevé : « nous attendons la grande crise qui doit mettre à l'épreuve ce qui est en nous » — écrit Pater — « nous pouvons à peine supporter le poids de notre cœur, lorsque nous y pensons; ce lutteur ou cette victime solitaire que l'imagination nous présente peut à peine être nous-mêmes. Cela semble un crime de la part de la destinée, que de nous conduire si doucement, si imperceptiblement au ter-

(49) *Marius the Epicurean*, vol. I, chap. 9.

rible endroit où il nous faudra sauter dans le noir, risquant plus, peut-être, que la vie ou la mort. Enfin l'acte suprême, le moment critique lui-même arrive, aisément et presque inaperçu... en moins d'un quart d'heure, sous l'empire d'une impulsion soudaine et toute-puissante, pesant à peine ce qu'il faisait, et aussi insouciamment qu'on loue un lit pour la nuit en voyage, Marius avait pris pour lui-même tout le danger de la position dans laquelle Cornelius avait été... Il avait délivré son frère de la façon qu'il avait parfois vaguement pressentie, devinant là comme une sorte d'élection dans sa destinée... ».

Dans son acquiescement d'ailleurs, il y a toute la clairvoyance de l'esprit qui se juge lui-même, juge les choses, et sait, de leur amertume, distiller le miel de la sérénité : « pour lui, le martyr comme on l'appelait... ne pouvait être qu'une exécution ordinaire; des gouttes de son sang ne croîtraient pas de poétiques fleurs miraculeuses; aucun arôme éternel n'indiquerait le lieu de sa sépulture; aucune grâce plénière n'inonderait à jamais ceux qui viendraient y méditer. Si quelqu'un avait été là pour écouter, il serait monté, des profondeurs mêmes de sa désolation, une dernière et éloquente expression de l'ironie du sort humain, et des accidents singuliers de la vie et de la mort » <sup>50</sup>.

Le timbre de cette réaction suppose encore le scepticisme de la philosophie scientifique vers 1880, et le pessimisme qui, pour beaucoup, l'accompagna; tant les éléments de la pensée contemporaine sont restés fondus chez Pater. Mais cette morale, cette esthétique contemplatives n'auraient pas déplu à Hegel, auquel les philosophes pragmatistes ont si souvent reproché son quietisme.

\* \* \*

#### 6) L'Esthétisme volontariste de Pater.

Il s'y ajoute une autre tendance qu'il serait inexact de rapporter à la même inspiration, puisqu'elle s'y oppose en partie, et qu'on pourrait appeler « volontariste ». Elle serait en contradiction absolue avec l'attitude générale de Marius, s'il ne fallait autant et peut être plus d'énergie pour acquérir une façon d'être que pour agir. Elle s'harmonise avec les systèmes philosophiques qui se sont développés à la fin du siècle; et sans doute le pragmatisme, le pluralisme se sont répandus trop tard pour pouvoir affecter Pater; mais Schopenhauer et Nietzsche avaient, avant 1880 ou très peu après, donné à la volonté la place qu'occupait traditionnellement la raison en philosophie. L'auteur de « *Marius* » a pu s'inspirer d'eux; ou bien il a obéi à l'un de ces grands courants qui, mystérieusement, semblent entraîner les esprits d'une même génération, malgré les frontières et les séparations.

(<sup>50</sup>) *Marius the Epicurean*, vol. II, chap. 28.

Il faut rappeler d'ailleurs que volontarisme signifie explication par la volonté, et n'implique pas le culte ou l'exercice pratique de l'énergie. Beaucoup de ceux qui en ont le mieux parlé ont été des abouliques pour des raisons diverses, dont la moindre n'est pas que chacun fait volontiers l'apologie de ce qui lui manque le plus. Pater lui-même était bien le contraire d'un homme d'action; ce qui n'empêche qu'il y a dans son livre un chapitre : *La volonté comme moyen de vision*, que n'aurait pas désavoué William James.

De son contact avec le stoïcisme, Marius avait retenu l'importance primordiale de l'acte de volonté et de la décision intérieure; il y voit un élément de la réalité que nous percevons immédiatement. Marc-Aurèle avait écrit : « il est en ton pouvoir de penser comme tu le veux »; et Marius médite : « n'y aurait-il pas des croyances sans lesquelles la vie elle-même deviendrait impossible? des principes qui auraient leur garantie d'évidence dans ce seul fait? L'expérience, certainement, lui apprenait qu'en ce qui touche au monde sensible, il pouvait accorder ou refuser son attention presque à volonté à telle ou telle couleur, telle ou telle série de sons dans le tumulte des couleurs et des sons; et il en était de même, pour une intelligence bien disciplinée, de ces voix confuses et bourdonnantes dont l'oreille intérieure est assaillie non moins que l'autre. Se pourrait-il qu'il n'en fût pas autrement de ces hypothèses diverses en conflit? — ces hypothèses admissibles qui, dans le champ que leur ouvre notre ignorance absolue de l'origine et des tendances de notre être, se présentent avec tant d'importunité, parfois avec une insistance si véhémence, à travers tous les changements mentaux des âges successifs? La volonté elle-même ne se trouverait-elle pas être un organe de savoir, de vision? » <sup>51</sup>

Le sentiment de cette vérité perçue par d'autres moyens que ceux de l'intelligence ou créée par nous, et toujours en devenir, s'associe à une sorte d'attente ou de prescience qui traverse tout l'ouvrage et résonne comme une note nouvelle dans le registre des accents littéraires. Cornelius debout, en armes dans la villa abandonnée où le rejoint Marius, suggère à son ami l'idéal des siècles futurs : « tandis qu'il se tenait là, ses armes brillant au soleil couchant, dans cet étrange jeu de rayons et d'ombres alternés, la hampe d'un étendard de soie droit et ferme à la main, Marius se sentit pour la première fois comme face à face avec quelque nouvel ordre, quelque nouvelle chevalerie prête à venir au jour » <sup>52</sup>. Cette préparation à une réalité inconnue, imprévisible, à laquelle rien ne nous permettra de nous adapter qu'une sorte de souplesse intérieure et d'inlassable initiative, a été une des préoccupations dominantes de Marius : « durant cette laborieuse éducation qui avait duré toute son existence », écrit Pater, « il n'avait jamais perdu de vue la volonté de se tenir prêt à une nouvelle révélation... ». L'âme de son

(<sup>51</sup>) *Marius the Epicurean*, vol. II, chap. 19.

(<sup>52</sup>) *Id.*, Chap. X.

héros est restée « d'une réceptivité sans nuage »; c'est « la maison ouverte à l'hôte possible; la tablette de l'esprit offrant une surface blanche et lisse à tout ce que des doigts divins pourraient y tracer »; car le but d'une véritable philosophie n'est pas de nous inciter à de futiles efforts pour assurer l'adaptation parfaite de l'homme à son milieu, mais le maintien d'une sorte de protestation avouée en face des plus hauts résultats, le maintien d'une âme accueillante et sans nuages, quittant ce monde avec le naïf émerveillement qu'elle avait en y entrant, et s'enfonçant enfin dans la voie ténébreuse avec la conscience d'une insondable énigme, gage de quelque chose encore à venir... ». Aussi lorsque Marius s'apprête à mourir à la place de Cornelius, son impression n'est point qu'il donne sa vie pour son ami, mais plutôt que celui-ci va accomplir une mission qui le délivrera, lui aussi, de la mort. « Une protestation permanente avait été établie dans le monde, une arrière-pensée durable que l'humanité aurait désormais en réserve contre toute théorie entièrement mécanistique ou décourageante. Cette idée adoucissait pour lui l'horizon d'airain qui l'environnait, en y apportant la caresse d'une surnaturelle lumière; dans les recoins pleins d'ombre où le conduisaient ses pas, elle mettait comme la tièdure d'affections réelles et confirmait certaines réflexions qui semblaient établir un lien entre lui et les générations à venir, dans ce monde qu'il allait quitter »<sup>53</sup>.

Cette orientation de l'esprit et des sentiments vers un avenir humain indéfini, mais assez proche, assez assuré pour fournir une inspiration, semble être une acquisition récente. Jamais les anticipations, les Utopies, les visions prophétiques n'ont été aussi populaires qu'au XX<sup>e</sup> siècle, et déjà à la fin du XIX<sup>e</sup>. Tandis que *l'Evolution Créatrice* de Bergson, le pragmatisme et le pluralisme, allaient mettre l'accent sur la vérité du changement, les possibilités insoupçonnées de l'Univers et le rôle de la volonté humaine ou divine, on dirait qu'un émoi mystique s'empare des consciences. Il ne s'agit littéralement dans *Marius l'Epicurien* que du Christianisme, qui s'est manifesté, depuis la date fictive de cette fictive histoire, en une réalité éclatante et mêlée. Mais l'accent des pensées de Marius interdit de s'en tenir à cette plate interprétation; les allusions à la vie contemporaine sont constantes dans tout le roman; et c'est d'un réel avenir que l'auteur voudrait nous donner le frisson et l'éblouissement, à l'inverse du trouble causé par les réminiscences imaginaires où le romantisme s'était complu un siècle auparavant.

« Les impressions qui s'imposaient à Marius » — écrit Pater — « n'étaient pas sans rapport avec le sentiment bien connu et directement opposé qui semble nous chuchoter : tu as été exactement ici, exactement ainsi auparavant déjà. Ce n'était pas dans son cas une réminiscence du passé, mais une prescience de l'avenir, qui lui revint depuis mainte fois en présence de certains lieux ou de certaines personnes. C'était comme s'il discernait le

(53) *Marius the Epicurean*, vol. II, chap. 28.

changement même qui allait transformer la condition de l'âme et du corps humains d'une façon tout à fait insoupçonnée; comme s'il voyait les murs massifs et cependant décrépits de l'ancienne architecture romaine se reconstruire selon un plan essentiellement meilleur » <sup>54</sup>.

Anticipations vagues, perceptions de l'esprit en devenir, enivrement ou vertige de l'indépendance et du changement, telles sont dans l'esthétisme les résonances lointaines du primat de la volonté, de l'élan vital, ou de l'intuition, qui tendait à s'établir en philosophie. Pater n'est point le seul à les faire entendre; mais il les a définies; il en a donné une description attentive et fidèle. Elles sont le couronnement d'une œuvre si complexe que, pour pouvoir l'étudier, il a fallu l'analyser selon ses aspects divers. Sans doute n'est-il pas trop tard pour l'envisager ici d'ensemble.

\* \* \*

### 7) La personnalité de Pater.

On a parlé avec raison d'une évolution chez lui; on a par exemple mis en contraste ses premiers écrits, la préface et la conclusion fameuses de *Studies in the History of the Renaissance*, saluées avec enthousiasme par tous ceux qui cherchaient à s'affranchir des contraintes victoriennes, avec la demi-conversion de *Marius l'Epicurien* et l'inspiration sévère de *Plato and Platonism*. L'insistance de Pater se porte en effet tout entière, vers la fin de sa vie, sur la modération, le raffinement, la qualité spirituelle de la beauté; mais c'est l'accent qui change, plutôt que le timbre. Il demeure pénétré des mêmes goûts, des mêmes idées; leur importance relative seule s'est modifiée. Nous avons vu combien Marius reste détaché, sceptique, fervent de beauté, et de beauté seulement, jusque dans le sacrifice suprême. D'autre part, *Diaphaneity*, la première tentative de Pater, exprime l'idéal de la pureté la plus exquise; et l'*Essai sur Winckelmann*, bien que tout animé par le culte du paganisme retrouvé, se termine par des réflexions sur la noblesse de l'art très analogues à celles de *Marius*.

« La tâche de l'art moderne au service de la culture », y lit-on, « est de réarranger les détails de la vie pour la réfléchir de telle sorte qu'elle satisfasse aux exigences de l'esprit »; or ces exigences, que sont-elles? La croyance instinctive en la liberté, telle qu'on l'avait autrefois, est devenue impossible : « pour nous la nécessité n'est plus, comme jadis, une sorte de personnage mythologique, extérieur à nous et avec qui nous puissions engager la lutte; c'est un tissu magique, qui nous traverse et nous retraverse comme ces systèmes magnétiques dont parle la science récente, d'un réseau plus subtil que nos nerfs les plus déliés, et en lequel cependant passent les forces

(<sup>54</sup>) *Marius the Epicurean*, vol. I, chap. 7.

maîtresses de l'Univers. Avons-nous le pouvoir de représenter les êtres humains pris dans ce filet magique de façon à donner à l'esprit au moins le sentiment de la liberté?... nous ne modifierons jamais les lois naturelles, quelque embarras qu'elles nous causent; mais l'attitude plus ou moins noble avec laquelle nous assistons à leurs fatales combinaisons n'est pas sans compter ». Dans les œuvres de Goethe ou de Victor Hugo, « cet enchevêtrement, ce tissu de lois devient la situation tragique à laquelle quelques hommes ou femmes au grand cœur arrachent, en ce qui les concerne, un suprême *dénouement*. Qui, s'il pouvait tout pénétrer, se révolterait contre l'enchaînement de circonstances qui permet finalement une si haute expérience? » — Toute la destinée de Marius est ainsi préfigurée vingt ans à l'avance.

Il faut donc renoncer à trouver un simple rapport de succession entre les diverses qualités qui donnent à la physionomie de Walter Pater quelque chose d'énigmatique. Ce penseur taciturne au front lumineux, au regard pâle sous de profondes arcades sourcilières, au menton lourd, ombragé d'une sinistre moustache, dont les écrits et la vie ont été depuis peu si indiscrètement fouillés, se prête au reproche, en lui-même ambigu, porté traditionnellement par les Français sur leurs voisins d'Outre-Manche : l'hypocrisie. Il est certain que Pater est à la source de l'esthétisme tel qu'il s'est développé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et que dans son œuvre se trouvent tous les germes qui s'y sont multipliés, même les plus délétères. Il est certain aussi qu'il n'a jamais consenti à en porter la responsabilité; il a supprimé les pages les plus compromettantes de *Studies in the History of the Renaissance*; il a cherché à réduire ses rapports avec Wilde — qu'il n'a jamais aimé, au témoignage de plusieurs — dans la réalité, et aux yeux du public; après avoir relu *The Picture of Dorian Gray* en épreuves, il s'en est, sans condamner absolument l'ouvrage, désolidarisé, dans le compte-rendu qu'il en a donné; de même qu'il a loué les « *Confessions* » de G. Moore sans les approuver.

Sans voir d'insinuations précises dans l'admission de certains faits équivoques par son plus récent biographe, Th. Wright, et par E. Thomas dans l'ouvrage qu'il lui a consacré, *W. Pater, A Critical Study*; sans prendre à son égard le ton d'ironique et truculent mépris qu'adopte M. Duhuit dans *Le Rose et le Noir* (1923), on peut relever dans ses écrits certains traits qui laissent une impression douteuse : une langueur un peu morbide; une perception de la beauté rehaussée par une appréhension de la laideur et de la souffrance qui mêle au plaisir la dissonance recherchée d'une angoisse latente; la hantise de thèmes funèbres ou cruels — tombes d'enfants, cercueils antiques ou ossements mis à jour; sanguinaires enivresments. Il est inutile de se demander si la qualité un peu trouble de cette sensibilité s'est traduite dans les actes. Les idées et l'art nous occupent seuls ici.

Walter Pater a beaucoup admiré Poe et Baudelaire; leur exemple est



pour quelque chose dans cet aspect de son œuvre. Mais on y trouve aussi d'autres et de plus pures richesses, des mérites plus hauts; une érudition vivifiée par le sens du concret, le désir de l'unique ou du rare; le don de situer dans un vaste paysage humain les individualités marquantes; et c'est là ce qui donne leur prix à ses livres de critique ou d'histoire. Il y déploie en outre toute la force et toutes les subtilités d'un style qui se déroule en d'imprévues sinuosités, sur un rythme alangui, onduleux et fréquemment brisé. Sa langue est précieuse sans cesser d'être sobre, parce qu'il met ses recherches et ses intentions dans ses réticences tout autant ou plus que dans ses images. Composée souvent de termes vagues ou abstraits, elle donne cependant une impression de plénitude et de richesse; au choix des sujets, à l'angle de vision adopté, se devinent une originalité intérieure, une prise sur les idées et les choses, qui n'ont pas besoin d'une expression appuyée; la suggestion, la généralisation ont plus de rayonnement, plus de magie persuasive qu'une notation exacte; comme les lueurs d'un vitrail qui noient les lignes dans une pénombre colorée toute palpitante de reflets, émeuvent l'âme autrement que le grand jour banal et cru.

Ces mêmes qualités de pensée et de style distinguent les *Imaginary Portraits*, broderies d'inégale valeur sur des thèmes historiques, et les pénétrants souvenirs d'enfance publiés dans *Miscellaneous Studies*; comme les quelques chapitres de *Gaston de Latour*, roman inachevé, auquel la *Cathédrale* de Huysmans n'est sans doute pas étrangère. De même que dans l'œuvre maîtresse de Pater, on y voit un pâle héros, voué aux formes du passé, dans le trouble d'une transition, le heurt de deux civilisations et deux conceptions de la vie, redécouvrir l'intuition morale, obscurcie, à la lumière de l'intuition esthétique. Mais l'auteur n'a acquis pleinement son droit au titre de romancier qu'avec « *Marius l'Epicurien* »; et encore ce récit est-il tellement dominé par la réflexion qu'on n'y peut séparer le penseur de l'écrivain.

Le héros grandit, songe, lit, apprend, se cultive, noue une ou deux amitiés fécondes, subit le charme du jeune christianisme, et meurt sans éclat. Son histoire est une longue méditation sur les systèmes philosophiques de l'antiquité, coupée de rêveries, d'évocations légendaires ou historiques; elle ne comporte pas d'action à proprement parler; non plus que de caractères diversifiés. Marius exprime les sentiments et les opinions de l'auteur; c'est un être d'exception en son temps et son milieu, comme il le serait en tout autre; sa mère, Flavien, Cornelius, Cecilia, Marc-Aurèle sont des ombres. Le livre donne une impression d'artificialité et de longueur. Cela, son étrangeté, le goût qu'il suppose pour l'érudition et pour l'abstraction, le soustrairont toujours, et de prime abord, au grand public; c'est une lecture pour philosophe ou pour lettré. Mais ces défauts sont rachetés et au-delà par le très vif intérêt des idées et de leur enchaînement, et par une harmonie de qualité rare; l'existence détachée et solitaire de Marius, l'inachevé de sa

destinée, son héroïsme obscur, sa mort de chrétien sans l'illumination de la foi, s'accordent avec les hésitations et les réserves de sa pensée et avec son spiritualisme sobre, pur, obstiné. Son esthétisme aristocratique le conduit à un acte de renoncement et de charité suprême par une sorte de paradoxe. Les incertitudes de la vie, la complexité des sentiments, l'atmosphère de monde disparu qui flotte autour de cette évocation, lui donnent une rêveuse et symbolique irréalité, toute pénétrée par la plus rare essence poétique, et les anticipations les plus émouvantes.

Walter Pater a mis là le meilleur d'un esprit audacieux et subtil, et d'une sensibilité déliée et frémissante autant qu'elle est ombrageuse. Qui donc lui refuserait le droit de doser la lumière et l'ombre différemment selon l'époque et les circonstances de sa carrière? De limiter comme il lui convient la portée de ses propres principes? Et de trouver dans son art des satisfactions imaginatives de tout ordre? A une pensée aussi fouillée et aussi scrupuleuse que la sienne, il est impossible de ne pas apporter, avec l'hommage que commande son unique génie, le respect que mérite l'honnêteté envers soi-même, et la sincérité.

Ce qu'il y avait de révolutionnaire dans son attitude, malgré les formes enveloppées qu'il conserva, fut très vivement perçu par les contemporains. Jowett, qui avait beaucoup favorisé ses débuts à Oxford, lui marqua sa désapprobation et la fit connaître. La verve de W. H. Mallock, on l'a vu, s'est exercée à ses dépens dans *The New Republic* (1877); il y figure sous les traits d'un personnage élégamment languissant et extatique, dont les discours déconcertent et scandalisent ses auditeurs, soit qu'il affirme voir dans la dissolution de la société une condition essentielle de la vie parfaite; soit qu'il célèbre la Renaissance Italienne « cet étrange enfant d'Aphrodite et de Tannhäuser », les concupiscences de la décadence Romaine, ou les crimes des Borgia. On reconnaît les thèmes volontiers choisis par l'adorateur de « Monna Lisa », le commentateur d'Ovide et d'Apulée<sup>55</sup>. « Mr. Rose », en outre, propose à l'admiration générale des vers écrits par un enfant de dix-huit ans, dit-il, qui a devant lui un avenir extraordinaire; et cet enfant pourrait bien être Oscar Wilde, qui venait d'arriver à Oxford.

C'est Walter Pater encore, vraisemblablement, qui apparaît sous les traits de « Mr. Paul Rondelet » dans cette amusante fantaisie de Walter Besant : *The Monks of Thelema*. Le livre parut en 1878; mais l'action remonte à trois ans auparavant — peu après la publication de *Studies in the History of the Renaissance*. Mr. Rondelet se joint à un groupe d'étudiants et d'étudiantes qui entreprennent de réaliser un idéal de culture, de raffinement et de bonheur dans le décor historique d'une abbaye abandonnée. Il est « fellow » de « Lothian » à Oxford, comme W. Pater de Brasenose. Après l'effondrement des anciens partis, il ne reste plus dans la citadelle de la

(<sup>55</sup>) *Studies in the History of the Renaissance; Marius the Epicurean*, chap. 5.

Haute Eglise que « les ritualistes, les satiristes, les plaisantins, les « j'en ignore » (« know-nothing » ou agnostiques), les Comtistes et les néo-païens, dit l'auteur. Paul Rondelet est l'animateur de ces derniers; il se délecte d'appartenir à une coterie aussi distinguée, de posséder le secret du rite Dionysiaque, et toute la vérité en ce qui concerne Déméter. Il aime à disserter de la pensée pure, comme de la musique pure. Il s'étend sur les mythes Orphiques, sur les évêques de la Renaissance, sur d'obscurs poètes français, ou sur les grandes dames italiennes du XV<sup>e</sup> siècle. On le reconnaît à ses citations de génies inconnus ou récemment découverts : Morris, Rossetti, Catulle Mendès, Baudelaire et Théodore de Banville; à l'omniscience qui lui permet de mentionner familièrement les hommes préhistoriques, les érudits de la Renaissance, ou les philosophes Darwinistes; à son incapacité radicale de percevoir avec sympathie aucun aspect de la vie réelle; et à son irrépressible ton de supériorité. Quoi qu'il dise, il est toujours Paul Rondelet, de Lothian.

L'influence de Walter Pater ne se mesure pas principalement à des signes aussi négatifs. Il a connu de bonne heure des admirateurs enthousiastes; et le nombre de ses disciples s'est accru rapidement après 1880. Il devint alors une force qu'il est impossible d'ignorer.

Une grande partie de la critique relève de lui pendant les vingt dernières années du siècle. Il est loué non seulement par ceux de son bord, mais par une évolutionniste comme Vernon Lee et un critique austère comme Stopford Brooke <sup>56</sup>. Le *National Observer* se pique de lui rendre justice en un article sérieux, nuancé, prudent, publié en 1891. Son nom est cité avec estime dans les pages de *Mind*; et cette revue spécialisée imprime un compte-rendu analytique de *Marius the Epicurean*, reconnaissant ainsi les attaches de l'ouvrage avec la pensée proprement philosophique <sup>57</sup>.

Il fut vénéré par la jeune école à l'égal d'un dieu : « en ce temps-là », raconte Le Gallienne, rassemblant les souvenirs que lui a laissés la dernière décade du siècle, « nous allions tous citant la célèbre description, ou plutôt re-création de la Monna Lisa... nous exhortant mutuellement à brûler de cette flamme, semblable à celle d'une gemme, et à maintenir cette extase, qui est le véritable succès de la vie » <sup>58</sup>. Oscar Wilde, George Moore et bien d'autres encore, on le verra à propos de chacun d'eux, s'apparentent directement à lui. Il est à l'origine de toutes les variétés de « décadentisme » qui ont fleuri sous le ciel britannique dans les vingt ou trente années suivantes.

C'est là peut-être un genre de gloire qu'il n'eût pas souhaité. Aussi bien n'est-ce pas le seul qu'il faille lui attribuer. Tant par son mérite original

(<sup>56</sup>) Stopford Brooke: *Life and Letters*, 1918.

(<sup>57</sup>) *Mind*, 1885.

(<sup>58</sup>) *The Romantic Nineties*, cité par A. Farmer : *Le Mouvement esth. et déc. en Angl.*, 3<sup>e</sup> partie, chap. 1, p. 267.

que par son action, il a conquis sa place dans l'histoire de la littérature anglaise. Il est des renommées plus brillantes ou plus séduisantes que la sienne; mais il n'en est pas de plus sûre, qui résiste mieux à l'examen et s'imprime davantage dans l'esprit.

---

## CHAPITRE V.

### OSCAR WILDE.

1) La légende d'Oscar Wilde. — 2) Premières études critiques. — 3) Les plagiats de Wilde. — 4) *The Decay of Lying*. — 5) *The Critic as Artist*. — 6) L'Originalité de Wilde, théoricien de l'art. — 7) L'esthétisme intégral et le mouvement des idées. — 8) Wilde conteur : la forme de son imagination. — 9) La sublimation du vice et de la souffrance. — 10) Le mal dans la vie : le caractère de Dorian Gray. — 11) La destinée de Dorian Gray. — 12) Vellétés sociales. — 13) Vellétés morales. — 14) Inspiration philosophique. — 15) Conclusion.

---

L'individualité d'Oscar Wilde a suscité, de sa mort à nos jours, de nombreuses études, enquêtes et discussions; de minutieuses publications; des attaques passionnées; de brillantes défenses et d'enthousiastes éloges. Il se présente ainsi à la postérité comme un « cas » psychologique, judiciaire ou pathologique sur lequel il semble bien que tout ait été dit. Et peut-être la curiosité publique se lassera-t-elle quelque jour de lui. Car nous en avons vu d'autres.

Mais il présente pour l'histoire des relations entre le roman et les idées un intérêt certain. Sa personnalité et ses écrits comptent dans le développement de l'esthétisme à plus d'un égard :

Dans toute sa carrière, sa façon de se conduire et ses habitudes familières, ses sentiments intimes et ses traits les plus superficiels, il en a incarné les principes. Il a dit et répété : « je suis le symbole de mon époque » sans que personne songe à le contredire; et c'est un titre que ses admirateurs et ses détracteurs s'accordent à lui reconnaître.

Il a donné de l'esthétisme une interprétation dont l'originalité n'est pas toujours reconnue, et qui cependant lui appartient en propre.

Enfin son œuvre imaginative, dans laquelle un roman occupe le premier rang, est l'illustration la plus brillante et la plus parfaite qu'ait reçue sa doctrine.

## 1) La légende d'Oscar Wilde.

La vie de Wilde a été si violemment éclairée par le scandale et patiemment fouillée<sup>1</sup> que, malgré son exceptionnelle valeur suggestive, il serait vain de s'y arrêter longuement.

Nous ne remonterons pas à ses hérédités; nous ne chercherons pas quelle part une race ardente, douée, anarchique et rebelle, un père médecin de renom, érudit et libertin, une mère cultivée, mondaine et fantasque, purent avoir dans l'orientation de sa destinée. Nous ne suivrons pas la carrière du jeune Irlandais à Oxford, où il arriva en 1877, et subit profondément l'influence de Ruskin, et plus encore celle de Pater; ni ses voyages, pèlerinages littéraires en Italie, en Grèce et en France. Nous ne le montrerons pas en opposition avec les traditions universitaires, et, d'abord impopulaire, acquérant la notoriété, le succès, la célébrité à force d'excentricité, de talent, d'esprit; chansonné, caricaturé, honni, envié et admiré tout à la fois; portant la doctrine esthétique en Amérique; catéchisant Londres et les provinces; poète et journaliste; théoricien et conteur; conquérant la scène, et applaudi par le grand public. La recherche du plaisir, dont il s'était fait une loi, et qui gouvernait sa vie, sa pensée et son œuvre artistique, le conduisit à des excès, à une débauche trop connue; et le prince des esthètes, condamné pour outrage aux mœurs après un hideux procès, devait passer du triomphe le plus brillant, le plus insolent, aux ignominies du bagne.

Nous n'entrerons pas surtout dans le détail de ce procès, dont les pièces ont été produites et discutées cent fois; dans l'examen de cette tragique confession écrite par Wilde sous forme de lettre à son complice, et dont les parties les moins sanglantes ont été publiées sous le titre de *De Profundis*; non plus que nous ne nous occuperons de l'avilissante discussion qui s'est poursuivie jusqu'à nos jours pour défendre la réputation de Lord Douglas contre la mémoire d'Oscar Wilde<sup>2</sup>. Le condamné sortit de prison brisé, au bout de deux années. On sait comment, après quelques vaines tentatives pour se reprendre, travailler, déjouer l'hostilité et les mépris publics, se créer un idéal nouveau, se rattacher au christianisme, et retrouver la confiance, la dignité et la paix, il sombra dans l'impuissance et le dégoût de soi, s'abandonna à ses vices et mourut dans la misère à Paris en 1900.

« J'ai stimulé et fécondé l'imagination de mon siècle », écrit-il dans son *De Profundis*; « et des mythes, des légendes se sont cristallisés autour de moi ». Sa biographie se confond d'abord avec l'histoire anecdotique du mouvement.

(1) Tout récemment encore par L. Lemonnier dans *La vie d'Oscar Wilde* (1931) et par G. R. Renier, dans *Oscar Wilde* (1934).

(2) Surtout *O. Wilde and myself*, by Lord A. Douglas, publié en 1914, en réponse à l'ouvrage de A. Ransome : *Oscar Wilde*, 1912. L'auteur de ce dernier livre fut attaqué en justice pour diffamation par Lord Douglas, qui perdit sa cause en 1913.



Oxford, avec Andrew Lang et Austin Dobson, prisait déjà les porcelaines bleues<sup>3</sup>; mais il fut le premier à dire, après en avoir orné sa chambre : « Plaise au ciel que ma vie puisse en être digne ». Il favorisa la vogue des plumes de paon et l'épanouissement de toute une flore décorative, suscitée par William Morris sur les murs des salons et des ateliers. Pour lui plaire, les draperies Préraphaélites, les lourdes robes, les ornements empruntés au moyen âge s'allièrent plus souvent aux raffinements de la Renaissance, à la magnificence orientale et aux fantaisies japonaises; le culte de la couleur pure céda le pas à celui de la nuance; et la recherche de l'harmonie, à celle d'imprévus, de piquants ou de sataniques contrastes.

Les parodies contemporaines, non moins que les souvenirs publiés depuis, offrent à cet égard une profusion de détails pittoresques. Tout un chapitre du roman satirique s'est ouvert à l'occasion de l'esthétisme avant, pendant et après Wilde. Non seulement il reproduit une atmosphère, un décor, mais il met en scène les chefs du mouvement. Ruskin et Pater, on l'a vu<sup>4</sup> fournissent plus d'un trait aux apôtres de la nouvelle doctrine dans *La Nouvelle République*, de Mallock (*The New Republic*, 1877), et *Les Moines de Thélème*, de W. Besant (*The Monks of Thelema*, 1878).

A partir de 1880, Oscar Wilde est partout présent, personnage épisodique ou principal. Dans *Punch*, le crayon de Du Maurier, et celui d'autres collaborateurs, lui prêtent inlassablement les attitudes les plus désopilantes; il y apparaît sous des surnoms ingénieux, en compagnie de Mrs. Cimabue Brown et d'autres fidèles disciples; on le voit, réformateur du costume moderne, en culotte courte et souliers à boucles, une fleur de soleil ou de chrysanthème à la main, ou bien le fameux œillet vert à la boutonnière<sup>5</sup>. *Puck*, expression de l'humour américain, l'accueille sur l'autre rive de l'Atlantique par un feu d'artifice de plaisanteries.

S'il est méconnaissable dans la comédie très médiocre de F. C. Burnand : *The Colonel, an Aesthetic Comedy*, jouée en 1881, il est au contraire très clairement désigné dans l'opérette de Gilbert et Sullivan : *Patience*. Sans doute l'esthétisme n'apparaît dans cette énorme farce que sous ses traits les plus extérieurs, et d'ailleurs comme une supercherie; le héros, Bunthorne, confie lui-même au public tous ses artifices et son insincérité. Elle a cependant un assez vif intérêt historique à un double point de vue : son succès en 1881 acheva de mettre la nouvelle doctrine à l'ordre du jour; transportée presque aussitôt en Amérique, elle fut, dit-on<sup>6</sup>, l'occasion du voyage et des conférences qu'y fit Wilde, son impresario voulant présenter le modèle au

(<sup>3</sup>) A. Lang: *Ballads in Blue China*, 1873. — A. Dobson: *Proverbs in Porcelain*, 1877.

(<sup>4</sup>) Plus haut chap. 3, p. 84; chap. 4, pp. 147-148.

(<sup>5</sup>) L'ouvrage de L. Cresswell Ingleby : *Oscar Wilde*, Werner Laurie, donne les références de toutes ces caricatures et parodies, dont le nombre de 1880 à 1895, dépasse largement la centaine.

(<sup>6</sup>) A. Ransome : *O. Wilde, a Critical Study*, 1912, chap. 2.

moment où la parodie tenait la scène. Surtout, elle montre comment l'esthétisme, après 1880, changea de caractère. Deux apôtres de la beauté se partagent les hommages de vierges Préraphaélites, vestales de l'art, amantes de l'idéal, et se disputent les faveurs de la belle laitière, Patience : Grosvenor, imbu de sa mission, auteur prolixe de vers idylliques et vertueux — qui fait songer à Robert Buchanan — et Bunthorne, le poète des sens, épris de « tout » ce qui est Japonais ou médiéval, objet complaisant d'un culte « transcendantal, sublime, extatique », qui apparaît enguirlandé de roses, aux sons d'archaïques instruments.

Devant son savoir-faire et ses succès foudroyants, son rival quitte la partie; il abandonne la couronne du poète pour le haut-de-forme bourgeois; tandis qu'un détachement de dragons complète la bouffonnerie en adoptant la livrée des initiés, pour subjuguier les cœurs des plaintives vestales. L'actualité, qui a fait la fortune de cette fantaisie, lui donne aujourd'hui une valeur documentaire; elle survit en outre grâce à la bonne humeur, à la verve familière et à l'invention scénique qui s'y déploient.

Wilde apparaît sous le nom de Posthlewaita dans le roman de Vernon Lee, *Miss Brown*<sup>7</sup>. Il a inspiré une série d'articles, publiés par G. S. Street dans le *National Observer*, et réunis en volume sous le titre de : *The Autobiography of a Boy* en 1894. Le héros de cette très faible satire se distingue par son intention bien arrêtée de vivre uniquement pour l'art et le plaisir; comme Oscar Wilde, il méprise les jeux, les exercices physiques; il pose pour le dilettante, et pour un épicurien, un Don Juan sans scrupules; il se rend aux bains turcs dans une chaise à porteurs, enveloppé de draperies et lisant les poètes latins; sa vanité auprès des femmes en fait l'objet de la risée générale.

Le plus significatif et le plus ressemblant de ces portraits satiriques se trouve dans le roman publié par Robert Hichens en 1894 : *L'œillet vert* (*The Green Carnation*). Paru à la veille du scandale, ce livre dépeint Wilde au point culminant de sa carrière mondaine — tout près de la roche Tarpéienne — sous le nom d'Esme Amarinth; ses rapports avec lord Douglas, qui s'appelle Lord Reggie, sont l'objet d'allusions transparentes. D'autres personnages encore ont été identifiés. C'est un récit à clef, un divertissement plutôt qu'un roman. Mais il est bien conduit, souvent spirituel, et agréablement écrit. Tout s'y passe en conversation dans un parc, au cours d'une « semaine à la campagne » à laquelle l'hôtesse, Mrs. Windsor, a convié ses amis les plus distingués, dans l'intention d'amener sa cousine, Mrs. Locke, veuve d'un officier colonial, à épouser Lord Reggie — ce à quoi la jeune femme finit par se refuser, pour préserver son fils d'une influence délétère. Les principaux incidents sont la composition d'une antienne, sur les paroles de Salomon, par Lord Reggie, destinée à être chantée à l'église par les gar-

(<sup>7</sup>) Voir ci-dessus chap. 2, pp. 66-67.

connets de la maîtrise; la réception offerte par Mrs. Windsor dans ses jardins aux écoliers du village; et le sermon que prononce devant eux Amarinth, pour les initier à l'esthétisme le plus révolutionnaire et le plus insolent.

L'ouvrage est un tissu d'allusions et de pastiches souvent fort adroits. Les célébrités littéraires et artistiques y sont portées aux nues ou sommairement exécutées, selon qu'il s'agit de Matthew Arnold ou de Zola, de Walter Pater ou de Mrs. Ward. Les idées de Wilde et de ses amis sont exposées dans toutes leurs outrances et sans aucune de leurs nuances. L'œillet vert joue le rôle d'un emblème : c'est une création de Mr. Amarinth, déclare l'hôtesse : « il l'appelle la fleur arsenicale d'une vie délectable... elle est teinte, naturellement; c'est pourquoi elle a tant d'originalité. Mr. Amarinth dit que la nature se mettra bientôt à l'imiter, comme elle imite toutes choses, étant naturellement dépourvue d'imagination <sup>8</sup>.

De « Lord Reggie », on lit : « il croyait que l'art montrait le chemin à la nature, et vénérât l'anormal avec toute l'ardeur de son impure et subtile jeunesse » (p. 5). Amarinth renchérit sur le fameux aphorisme de Walter Pater — la religion est une belle maladie — en disant : le sentiment du devoir est une horrible maladie de l'âme. Anti-intellectualiste, il déclare : « l'intelligence est le démon de notre âge. La mienne m'ennuie affreusement. Je passe mon temps à y chercher remède; j'ai essayé de l'absinthe sans résultat. J'ai lu les œuvres complètes de Walter Besant; elles passent pour saper les facultés intellectuelles; mais elles n'ont pas affecté les miennes. L'opium s'est montré inutile; et le thé vert me laisse positivement brillant ». La péroraison de son discours devant les enfants de l'école est une décoction de Wilde : « Il n'y a rien de bien et rien de mal; il y a seulement l'art. Méprisez ce qui est normal, et fuyez ce qui est consacré par l'usage comme vous fuiriez les sept vertus capitales. Attachez-vous à l'anormal. Dérobez-vous au contact dur et desséchant de la nature. Un rien de naturel suffit à rendre l'univers entier prosaïque. Oubliez votre catéchisme; écoutez Flaubert et Walter Pater. Et n'oubliez jamais ceci : l'extravagance des extravagants qui se tiennent pour tels est la seule vraie sagesse ».

Non seulement les idées, mais les goûts et les prétentions du prince des esthètes sont rappelés : ses préférences musicales, l'intérêt qu'il porte aux auditions colorées. « J'aime », dit-il encore, « ce qu'on appelle les esprits dévoyés, tout comme j'aime les longs cous des femmes de Burne-Jones, et la beauté de la prose qu'écrit Walter Pater — cette beauté qui fait songer à des pétales de roses fanés... ». Le *Portrait de Dorian Gray*, dans cette transposition, devient : *l'Âme de Bertie Brown*. Il n'est pas jusqu'au tour humoristique de Wilde, qui ne soit attrapé au naturel : « elle a fait beaucoup de bien parmi les riches » — dit Amarinth d'une pieuse parente — « on rapporte qu'elle a réussi à convertir aux trente-neuf articles un chanoine,

(<sup>8</sup>) Le mot, certainement repris par Wilde, serait de Baudelaire. Voir *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre* de A. J. Farmer, p. 162.

après qu'il les eut attaqués en chaire, et qu'il eut prêché contre les miracles.. »

Parfois l'hostilité de l'auteur s'exprime en un trait direct : « quand l'intérêt que le public lui portait menaçait de s'affaiblir », écrit-il, « Amarinth rédigeait quelque histoire inconvenante, ou publiait une épigramme en un volume, sur du papier fait à la main, avec des marges immenses; ou il faisait jouer une pièce toute pleine de l'esprit des autres; ou il lançait quelque bruit scandaleux au sujet du Pôle Nord ».

Robert Hichens vise à l'éclat plus qu'à la justesse; ce qu'il y avait de fondé, de pénétrant dans la réaction esthétique n'apparaît nulle part; il semble n'en voir ni la force, ni la cohérence intérieure; sa critique n'a pas de frontières; et son livre, qui n'est ni sans piquant ni sans portée, aurait cependant plus de mérite si le sujet n'avait, de lui-même, autant prêté à la raillerie. Il connaît trop bien l'esthétisme, d'ailleurs, pour n'en pas avoir subi à quelque degré la séduction. Cette séduction n'est sans doute pas étrangère au goût qu'il conserva dans toute sa carrière de romancier populaire, de conteur, de dramaturge et de metteur en scène, pour les effets sensationnels, le merveilleux et l'orientalisme faciles. Mais il est resté dans le bercail des esprits dociles; et aucun tourment d'originalité ou de perfection n'a jamais nui à la moralité superficielle de ses œuvres<sup>9</sup>.

L'Oscar Wilde qu'il nous montre est très exactement celui qu'a connu l'opinion moyenne et qu'a fixé la légende; celui qui fut condamné sans appel, et dont l'œuvre, plus de trente ans après sa mort, commence à peine à être regardée avec quelque indépendance d'esprit.

Netta Syrett revient au sujet en 1916. Elle-même appartient au mouvement, puisqu'elle collabora au *Yellow Book*, et publia un livre dans la *Keynotes Series*. Elle en parle avec le recul que lui donnent les deux décades écoulées dans ses romans les plus substantiels : *The Victorians* qui couvre la période 1870-1885; et *Rose Cottingham Married*, dont l'action se place à la fin du siècle. Ce sont d'attentives études de mœurs; on y voit, d'un angle pittoresque, la différence qui sépare les deux générations d'esthètes — ceux d'avant et ceux d'après 1880.

L'amie chez laquelle son héroïne s'initie d'abord à l'art s'habille de robes flottantes bleu paon ou vert sauge, imprimées de fleurs stylisées, aux amples manches d'ange; sa chambre est tendue de cretonnes dessinées par William Morris; aux murs sont accrochées les reproductions en couleur de chefs-d'œuvre italiens; le lit, étroit et austère, est de bois sombre, tout uni; et sur la table à toilette se trouve une jarre de grès, remplie de narcisses jaunes. La décoration du salon comporte, outre une frise où s'épanouissent des tournesols, des plats en étain et des assiettes bleues; les rideaux sont

(<sup>9</sup>) R. Hichens, 1864. *The Green Carnation*, 1894; *An Imaginative Man*, 1895; *The Folly of Eustace*, 1896; *Flames*, *The Londoners*, 1897; *By-Ways*, 1897; *The Slave*, *The Tongues of Conscience*, 1900, etc., etc.

ornés de plumes de paon; de grandes urnes contiennent des gerbes de lys (*The Victorians*, chap. 15).

Dix ans plus tard, conduite au quartier général du « livre mauve », Rose Cottingham, semblable à un Botticelli, « ou plutôt à un Beardsley », se trouve dans un décor plus audacieux. « Elle eut une vague impression de murs couleur orange, avec, dans le haut, une frise peinte en noir; des bibliothèques élégantes, noires aussi, se détachaient en lignes sombres sur ce fond flamboyant; et de lourds rideaux de velours, également noirs, étaient tirés devant les fenêtres de façon à créer un demi crépuscule ». L'idole du jour n'apparaît qu'un instant. « Algy » passe au fond du salon nonchalamment appuyé au bras d'un ami, entouré d'adulateurs; nous apercevons « sa lourde et puissante carrure, son visage rasé et plein, non sans beauté — le visage d'un sensuel et d'un cérébral ». (*Rose Cottingham Married*, chap. 7) <sup>10</sup>.

Ces traits méritent d'être rappelés en passant, parce que, aux yeux même des écrivains qui nous occupent, et d'Oscar Wilde tout le premier, ils étaient loin d'être sans importance; ils traduisaient un changement dans la conception de la vie tenu pour essentiel; ils étaient associés à des principes révolutionnaires en art, en philosophie, en morale. La valeur incomparable des apparences était pour les disciples de Pater un dogme. Arthur Symonds a caractérisé l'auteur des *Intentions* par une formule qui lui est restée attachée, et qu'il n'eût pas répudiée : « an artist in attitudes » <sup>11</sup>.

Ce qu'il faut retenir de cette vie, et des reflets qu'elle a laissés dans la littérature satirique et romanesque, c'est qu'Oscar Wilde apparut à ses contemporains non pas seulement comme un écrivain et un artiste, mais comme l'incarnation d'une conception révolutionnaire de l'existence, l'artisan d'un dangereux renversement des valeurs.

Or, sans accepter toute la doctrine d'*Intentions*, il est permis de dire que l'originalité profonde d'un homme se révèle moins à ses gestes et à ses actes que dans ses pensées et dans ses rêves, parce que ceux-ci sont beaucoup moins déterminés que ceux-là par les circonstances. Oscar Wilde a pu avoir l'ambition de faire, de sa vie, sa plus belle œuvre d'art, selon le précepte qu'il aimait à répéter; et ceux qui ont entendu son étincelante conversation proclament volontiers que rien de ce qu'il a écrit n'en a jamais égalé le charme et l'intérêt <sup>12</sup>. Ce fut cependant beaucoup plus qu'un « artiste en attitudes » et un causeur. Son œuvre critique et son œuvre créatrice, con-

(<sup>10</sup>) Rose Macaulay, dans *Told by an Idiot*, 1925, démêle les mêmes courants dans le développement de l'esthétisme; mais ils n'apparaissent qu'à l'occasion, dans la trame d'un roman qui embrasse aussi bien l'histoire intellectuelle, religieuse et sociale, que les mœurs familiales et mondaines de la période comprise entre 1880 et 1914.

(<sup>11</sup>) *Studies in Prose and Verse*, 1904.

(<sup>12</sup>) André Gide : *Prétextes*. Frank Harris : *Oscar Wilde, His Life and Confessions*, 1918.



venablement interrogées, ne laissent pas de doutes à cet égard; et c'est à elles que nous demanderons d'expliquer, de corriger et de compléter sa légende.

\* \* \*

## 2) Premières études critiques.

Les grands partis-pris de l'esthétisme éclatent dans tous les écrits de Wilde.

Il n'est pas jusqu'à son premier ouvrage, l'étude qu'il rédigea en 1879 pour prendre part à un concours universitaire sur « *Les origines de la critique historique* » (*On the Rise of Historical Criticism*), qui ne trahisse ses préoccupations dominantes, bien que le sujet lui en ait été imposé. Il y déploie une érudition étonnante chez un étudiant qu'on se représente volontiers comme indolent<sup>13</sup>; une connaissance approfondie de l'antiquité; une culture extrêmement variée; des qualités remarquables de pensée et de style. Avec beaucoup de finesse, il démêle les sources de la critique historique chez les conteurs et les philosophes grecs; il interprète leurs idées à la lumière des théories modernes, et il cite avec précision Fichte, Hegel, Herbert Spencer, Montesquieu, Auguste Comte, St. Simon, Fourier, Vico, ou même de Tocqueville et Victor Cousin. Il s'écarte un moment de son chemin pour noter qu'Euripide, comme Swinburne, préfère souvent la musique des mots à leur sens, et la mélodie à la morale.

Son culte pour la mère des Arts se révèle à chaque ligne. Au lieu que l'antiquité romaine et le moyen âge, dit-il, nous sont devenus profondément étrangers, l'époque moderne se retrouve tout près de la civilisation grecque — affirmation qu'il répète plus tard dans *Le Critique en tant qu'artiste* : « ce qui est moderne dans notre vie, nous le devons aux Grecs; ce qui est anachronique nous vient du moyen âge... ». Il faut ici rappeler qu'Oscar Wilde fut de bonne heure un helléniste de mérite. « Il n'est guère possible d'oublier l'aisance et la beauté de ses versions orales lorsqu'il traduisait Thucydide, Platon ou Virgile, rapporte un de ses condisciples »<sup>14</sup>. Il obtint pour sa connaissance du grec une médaille d'or à Trinity College en 1874. Il fit trois ans plus tard, d'Oxford, avec le professeur Mahaffy, un voyage en Italie et en Grèce, qui, en l'éloignant de son collège plus long-

(<sup>13</sup>) Cette épithète, fréquemment appliquée à Wilde à cause de son dilettantisme, lui convient en réalité fort peu. L'élève qui a obtenu des bourses à Trinity et à Magdalen College, un prix de versification grecque à Dublin, et un autre de poésie à Oxford; l'étudiant qui fut un « honour man »; le critique capable de commenter Shakespeare, Browning, Dante, Platon et les maîtres de la littérature française comme l'auteur de *Intentions*; l'écrivain qui à quarante ans avait produit trois volumes de vers, des contes, un roman, des essais critiques et sept drames ou comédies, sinon davantage, sans parler de ses diverses contributions à la presse ni de ses conférences, n'a certainement pas été un oisif, même s'il s'est plu à s'en donner les allures.

(<sup>14</sup>) F. Harris : *La Vie et les Confessions d'O. Wilde*, trad. Davray, tome I, chap. 1.



temps que le règlement ne le permettait, faillit le faire exclure de l'Université, et dont il garda le souvenir toute sa vie. Beaucoup de ses poèmes sont construits sur des fables antiques. Théocrite et surtout Platon, ses auteurs favoris chez les anciens, restèrent parmi les familiers de sa pensée.

Les conférences qu'il fit en Amérique, puis à Londres, à Oxford et dans diverses villes anglaises, ont été publiées partiellement, d'après des notes ou des fragments. Elles contiennent des morceaux brillants; la doctrine qui s'en dégage, si elle est loin de lui être personnelle, est substantielle et nette, appuyée sur une connaissance étendue de l'histoire et des actualités littéraires. Le goût de la parole s'est beaucoup développé depuis, dans l'ancien et surtout dans le nouveau monde. Quand on songe aux « tournées » innombrables et diverses qui se sont succédé sur l'autre rive de l'Atlantique, on est porté à penser que peu d'auditoires ont été aussi favorisés que ceux du très jeune homme qu'une vague de snobisme mettait ainsi en contact avec le grand public.

Wilde avait alors vingt-cinq ou vingt-six ans. Sa carrière d'orateur aux Etats-Unis serait curieuse à retracer. Le puritanisme d'Outre-Atlantique ne le cédait certainement pas en intransigeance et en morgue au Victorianisme anglais; et ce ne fut sans doute point, on l'a vu, pour répandre l'esthétisme que le jeune poète fut invité à passer l'océan, mais pour assurer le succès de l'opéra-comique de Gilbert et Sullivan, *Patience*<sup>15</sup>. Oscar Wilde fut accueilli au débarqué par un feu roulant de plaisanteries dans la presse; et telle de ses conférences eut lieu dans une atmosphère orageuse. Il est significatif qu'il ait accepté de parler dans ces conditions; et il ne l'est pas moins que, au témoignage de Le Gallienne, il ait réussi à conquérir l'attention sympathique de son public. « Cette tournée fut un grand succès pour lui-même, ses idées et sa bourse », écrit celui-ci, « il plut aux Américains qui, au lieu du verbiage sentimental qu'ils attendaient de lui, trouvèrent dans ses paroles un solide bon sens »<sup>16</sup>.

La première de ces conférences, *La Renaissance de l'Art en Angleterre*, est une étude très soignée, très érudite, du mouvement littéraire contemporain et de ses sources, depuis Rousseau et la Révolution française, à travers Goethe, et tout le romantisme. La conception moderne de l'art, dit Wilde, s'est imposée contre l'esprit transcendantal qui soulève l'œuvre d'un Wordsworth ou d'un Shelley; elle a été favorisée par l'influence de la science qui a contribué à développer le goût de l'observation attentive, le sens des proportions et des limites, aussi bien que la netteté de vision, caractéristiques du véritable artiste. Il montre en Keats le prototype du poète selon l'idéal le plus récent; il précise les idées et le rôle des Préraphaélites, de Ruskin, Rossetti, William Morris et Burne-Jones, l'action de Baudelaire et de Théo-

(15) V. ci-dessus, p. 152.

(16) Introd. au 1<sup>er</sup> vol. des *Œuvres Complètes* de Wilde, ed. Doubleday, Page et Company.

phile Gautier. Enfin il définit la doctrine de l'art pour l'art presque dans les termes adoptés par Pater : « nous passons nos jours, tous et chacun », écrit-il, « occupés à chercher le secret de la vie; eh bien, le secret de la vie est dans l'art ».

La Grèce, ses légendes, ses artistes, ses philosophes et ses écrivains sont cités à chaque page; l'antiquité hellénique est pour lui une source d'inspiration inépuisable. A la Renaissance italienne il demande son raffinement, sa somptuosité, l'éclat de ses passions, de ses violences et de ses crimes. Il voudrait emprunter aux poètes révoltés ou « décadents » du XIX<sup>e</sup> siècle français un don d'expression, une clairvoyance et une intrépidité dans la recherche de la beauté, une éloquence et une pureté de forme, qui sont bien près pour lui d'être « divins » — c'est l'épithète qu'il applique à Gautier. Et il place son cosmopolitisme littéraire sous l'égide de Goethe, le père Olympien de la culture moderne; après Walter Pater, il reprend le mythe d'Euphorion, pour en faire le symbole de la renaissance artistique dont il voudrait être le prophète. L'idéal nouveau, écrit-il, est né de l'union entre l'Hellénisme, avec l'ampleur et l'équilibre de son inspiration, avec sa calme possession de la beauté — et l'esprit romantique, son individualisme intense, sa passion, son amour de la couleur et du pittoresque, tout comme le bel éphèbe naquit, selon Goethe, de l'union entre Faust et Hélène.

Les influences déjà manifestes dans ces premières déclarations ne s'effacèrent point. Dans *Intentions*, comme dans *The Picture of Dorian Gray*, elles jettent sur les témérités d'une pensée incisive et irrévérente un voile fleuri de réminiscences et de précieuses images.

Les autres conférences : *Les Arts domestiques* (*House Decoration*), *l'Art et l'artisan* (*Art and the Handicraftsman*), sont d'un caractère très différent. Elles sont visiblement plus improvisées; et nous n'en avons que des morceaux détachés. On y voit une adaptation beaucoup plus nette du message au milieu américain, et de fréquentes allusions à la nature, à la civilisation du nouveau monde. Les citations classiques y sont moins nombreuses. Par contre, Wilde se prête aux sollicitations de l'endroit. Nulle part il ne se montre plus près d'une conception démocratique de l'art, et d'une esthétique fondée sur la santé physique et morale — (on verra d'ailleurs que ces thèmes ne disparaissent pas entièrement de ses œuvres ultérieures). Et le ton de revendication personnelle sur lequel il conclut paraît, dans ce contexte, curieusement apparenté au « boosting » américain.

Certainement, il avait ce don de l'orateur qui consiste à modifier le discours selon l'auditoire. En une autre occasion, l'année suivante, à Londres, il revint à une doctrine plus ésotérique; il parlait devant un club de jeunes artistes. Ruskin est cité, mais pour être péremptoirement réfuté. L'influence de Pater est encore sensible; mais on discerne surtout un écho des idées et de la manière propres à Whistler.

## 3) Les plagiat de Wilde.

Les conférences de Wilde sont souvent jugées négligeables parce qu'elles contiennent trop d'emprunts. Bendz <sup>17</sup> a patiemment, par exemple, mis en regard les opinions et les expressions qui se trouvent chez Matthew Arnold et chez Walter Pater avec celles, toutes semblables, qui s'y trouvent. Et comme le nom de Pater n'est jamais cité, non plus d'ailleurs que celui de Whistler, comme il n'y a pas de guillemets, on a vu là une sorte de plagiat.

Sans aucun doute, l'esthétisme de Wilde prit plus tard, dans *Intentions*, une forme plus nuancée et plus personnelle. Il n'est d'ailleurs guère utile de défendre l'originalité de ces premiers essais, étant donné que lui-même n'a jamais admis qu'ils dussent compter dans son œuvre — pas plus que la plupart de ses contributions à la presse. Mais ces accusations sont intéressantes à discuter, parcequ'elles permettent de rapprocher et d'opposer curieusement le caractère des apôtres de l'esthétisme, en précisant leurs rapports.

Oscar Wilde fut l'élève de Ruskin à Oxford et subit d'abord son prestige. L'un des plus beaux titres de gloire de l'auteur des *Peintres Modernes*, a-t-on dit, est d'avoir persuadé à son jeune disciple de manier la pioche et la brouette, lorsqu'il entreprit de mobiliser ses étudiants pour la réfection d'une route <sup>18</sup>. Et celui-ci a rendu au vieux prophète un émouvant hommage. « C'est » — dit-il — « le véritable maître de toute notre connaissance vivante dans la science de toutes les choses spirituelles... attendu que ce fut lui qui, par la magie de sa présence, par la musique de ses lèvres, nous enseigna, à Oxford, cet enthousiasme pour la beauté qui est le secret de l'hellénisme, et ce désir de création qui est le secret de la vie » <sup>19</sup>.

Il ne tarda pas à sentir cependant les différences qui les séparaient, lui et ses amis, de Ruskin : « ce sens plus développé de la valeur absolument satisfaisante d'une belle exécution, cette affirmation de la valeur première de l'élément sensible dans l'art, cet amour de l'art pour l'art — c'est là le point où nous autres de la nouvelle école nous nous sommes séparés de son enseignement » dit-il — « séparation définitive ; divergence décisive » <sup>20</sup>. Ailleurs il écrit : « Ruskin m'a toujours paru le Platon de l'Angleterre, un prophète du Bien, du Vrai et du Beau qui, comme Platon, comprenait que ces trois choses forment une fleur unique et parfaite. Mais c'est sa prose que j'aimais, et non pas sa piété. Sa sympathie pour les pauvres m'assomait, la route qu'il voulait nous faire construire était ennuyeuse. J'étais incapable de trouver quoi que ce soit d'attrayant dans la pauvreté ; je

(<sup>17</sup>) Bendz (E.) : *The Influence of Pater and Arnold on the Prose Writings of Oscar Wilde*, 1914.

(<sup>18</sup>) L. F. Choisy : *Oscar Wilde*, 1927, p. 7.

(<sup>19</sup>) *Art and Decoration*, p. 121, cité par A. J. Farmer, o. c., p. 125.

(<sup>20</sup>) *Essais de littérature et d'Esthétique*, trad. Savine, p. 149.

m'en éloignais comme d'une dégradation de l'esprit ; mais sa prose était lyrique, et s'élevait dans le bleu sur de larges ailes... » <sup>21</sup>.

Il passa de l'influence de Ruskin à celle de Pater. Les relations du jeune étudiant de Magdalen avec le penseur énigmatique de Brasenose sont restées enveloppées d'un certain mystère <sup>22</sup>. L'admiration du premier pour le second ne fait aucun doute. Elle lui était bien rendue, si l'on en croit les insinuations venimeuses de G. Duthuit dans *le Rose et le Noir*. Selon l'opinion de Th. Wright <sup>23</sup>, Pater au contraire, en son for intérieur, éprouva toujours pour Wilde une sorte d'aversion. Quoi qu'il en soit, le sens du courant en ce qui concerne l'inspiration et la pensée est indiscutable. Frank Harris apporte sur ce point le témoignage catégorique de Wilde lui-même : « c'est à Walter Pater » — a-t-il dit — « que je dois tout » <sup>24</sup>. Au sujet des *Etudes sur l'Histoire de la Renaissance*, il déclarait : « c'est mon livre d'or ; je ne vais nulle part sans l'emporter ; mais c'est la fleur même de la décadence ; les trompettes du jugement dernier auraient dû sonner lorsqu'il fut écrit » <sup>25</sup>. Il se tenait, et il s'est toujours tenu, pour son disciple. Dans *Intentions*, il discute certaines de ses assertions ; mais il lui rend hommage comme au maître de la prose anglaise « le plus parfait que nous ayons aujourd'hui parmi nous » ; il commente comme un exemple typique de critique créatrice les pages fameuses consacrées à la Joconde dans la « Renaissance ». « Qui, comme Mr. Pater le suggère quelque part » — dit-il ailleurs — « échangerait la courbe d'un seul pétale de rose contre cet être sans forme et intangible que Platon place si haut ? ». Les *Portraits Imaginaires* enfin sont donnés comme des modèles de critique esthétique.

Dans son *De Profundis*, il est tout aussi explicite. Il loue *Marius l'Epicurien*, cet ouvrage dans lequel « Pater cherche à concilier la vie artistique avec la vie selon la religion, dans le sens profond, austère et doux de ce mot ». Il reconnaît formellement sa dette, et la fait remonter au début même de sa carrière intellectuelle, aux premiers mois de son séjour à Oxford, pendant lesquels il lut les *Etudes sur l'Histoire de la Renaissance*, ce livre, écrit-il, « qui eut une si étrange influence sur ma vie ».

C'est seulement dans les conférences sur l'art et dans le *Portrait de Dorian Gray* que Wilde semble éviter de nommer Pater.

Or nous savons que celui-ci avait relu en épreuves le compromettant chef-d'œuvre, et qu'il en donna dans le « *Bookman* » un compte-rendu dans lequel il en louait les mérites et en désavouait les tendances. Il est tout-à-fait

(<sup>21</sup>) Cité par L. F. Choisy : *Oscar Wilde*, p. 8.

(<sup>22</sup>) Voir (en allemand) *l'Influence de W. Pater sur O. Wilde et Les Relations personnelles d'O. Wilde et de Pater*, public. de l'Univ. de Bonn, en 1913.

(<sup>23</sup>) Th. Wright : *The Life of Walter Pater*, 1907.

(<sup>24</sup>) *La Vie et les Confessions d'Oscar Wilde*, trad. Davray, tome I, chap. 3.

(<sup>25</sup>) W. B. Yeats. *Autobiographies*. (*Four Years, 1887-1891*).

probable que si son nom n'y fut pas invoqué, c'était pour ne pas lui déplaire.

Et si l'on considère le caractère de la mission acceptée par Wilde aux Etats-Unis, on est porté à penser que Pater, esprit mûr, homme timoré et susceptible, aurait eu horreur d'y être ouvertement associé. C'est sans doute pour ce motif que Wilde ne s'est pas réclamé de lui, comme il n'a pas craint de le faire largement de beaucoup d'autres. Peut-être même, dans les deux cas, le disciple a-t-il obéi à une requête du maître. En outre, Wilde faisait œuvre de propagande. L'ardeur de son ton et les exhortations très pressantes, très précises qu'il adresse à son auditoire en témoignent. Il n'a pas cherché à donner à son plaidoyer de caractère personnel, et a ramassé autour de lui les meilleures formules, les meilleurs arguments, sans songer à indiquer leur provenance.

Les emprunts à Whistler sont notoires parcequ'ils ont soulevé une controverse retentissante entre le peintre et l'écrivain, et ont été l'occasion d'une brouille célèbre. Toutes les pièces du débat ont été publiées par Whistler en 1890, sous le titre de : *Le Noble art de se faire des ennemis* (*The Gentle Art of Making Enemies*). La querelle semble avoir été causée autant par des divergences d'opinion que par une rivalité mondaine ou quelques bons mots démarqués. Whistler trouvait absurde une réforme du costume dont Wilde faisait un article de son programme ; sa conception de la beauté était entièrement aristocratique, l'artiste étant pour lui, par nature, un isolé, un solitaire. Dans sa fameuse *Conférence de dix heures* (*Ten O'clock Lecture*) en 1885, il bafoue l'art humanitaire et social, l'art décoratif et utilitaire, l'art pour les masses. En outre, il soutenait que l'artiste est le seul juge de son œuvre, de par ses connaissances techniques, alors que Wilde défendait les droits du critique : le deuxième et le troisième dialogues de *Intentions*, *The Critic as Artist*, I et II, sont, on le verra, en grande partie la réfutation de thèses chères à Whistler.

Tout le malentendu ne se réduit donc pas à une plate imitation et à un juste ressentiment. Cependant on peut, sans risquer de lui faire tort, prêter à Wilde une certaine absence de scrupules à l'égard de ses amis. Whistler ne faisait d'ailleurs figure de théoricien qu'à l'occasion. Invoquer son autorité, reconnaître sa priorité, pouvait ne pas paraître essentiel. Et le jeune poète était assez riche en repartie et en verve pour se permettre d'emprunter royalement. En fin de compte, il semble qu'on doive accorder au plaignant gain de cause selon la lettre. Wilde lui a pris quelques idées essentielles et quelques traits sans le dire ; mais quel que soit le mérite qu'on reconnaisse au créancier, son débiteur, comme penseur et comme écrivain, l'éclipse incontestablement. Si bien que toute la question peut sembler négligeable.

## 4) The Decay of Lying.

Oscar Wilde ne donne véritablement sa mesure, comme théoricien, qu'avec les quatre articles développés qui parurent dans *The Nineteenth Century* et *The Contemporary Review*, de 1885 à 1890, et furent réunis en volume en 1891, sous le titre d'*Intentions*<sup>26</sup>.

Ce qui frappe d'abord dans le premier : *La Décadence du Mensonge* (*The Decay of Lying*), c'est un ton d'outrance et de paradoxe soutenus. Mince mérite, pourrait-on dire... s'il ne consistait moins à jouer avec les mots qu'à manier les idées par le tranchant. « Toute pensée est dangereuse », répète Wilde, « comme tout art est immoral »; et, en ce qui le concerne personnellement, il devait le prouver abondamment.

Il entreprend la défense de l'illusion et de la suggestion, sans lesquelles il n'est point d'art véritable ; et il donne à son plaidoyer la forme d'un libre dialogue ; le décor est esquissé — la bibliothèque d'un château dans un parc ; les interlocuteurs sont légèrement caractérisés, tout juste assez pour créer une atmosphère, et introduire, sinon une dualité de points de vue, du moins l'occasion d'objections, de ripostes, de développements ou d'illustrations. Le ton vif et familier de la conversation permet aussi une désinvolture à laquelle ne se prêterait pas un exposé en règle. C'est ainsi que « Vivian » développe devant « Cyril » le thème de la supériorité de l'art sur la nature avec les variations et les trilles les plus étourdissants. C'est là le sujet d'un article qu'il a promis à la revue de son Club, les « *Hédonistes fatigués* », dit-il; et il en donne la primeur à son ami.

Or le paradoxe fondamental, qui réapparaît sous mille formes ingénieuses, consiste à traiter de l'art en empruntant à la morale son vocabulaire et sa terminologie, sans d'ailleurs lui rien concéder en échange : le terme « fiction » sera remplacé par « mensonge » ; les procédés, les inventions propres à créer la divine illusion deviendront l'art ou la science de la tromperie; la recherche d'effets nouveaux et les dérogations à la règle ou à l'usage seront envisagés avec prédilection comme perversité, péché ou crime. Jusque là, l'art et la morale avaient été, certes, bien souvent rapprochés et confondus, mais toujours à l'avantage et sous l'égide de celle-ci. La poésie, le théâtre, le roman avaient été didactiques, édifiants, véridiques...; ce n'est pas un des moindres exploits de Wilde que d'avoir montré le réalisme — malgré le scandale qu'il causait dans les milieux bien pensants — comme entaché à cet égard de moralisme. Dans *La Décadence du Mensonge*, l'art prend sa revanche; il se montre intransigeant et agressif; le combat est porté sur le terrain de l'ennemi ; et les armes de l'adversaire ne servent plus qu'à une danse du scalp. Pater avait sans doute montré la voie : la fascination du péché et du crime, leur valeur suggestive et dramatique,

(<sup>26</sup>) Les références aux pages se rapportent à l'édition « Collins' Clear-Type Press ». London and Glasgow.



apparaissent ça et là dans son œuvre, en des lignes souvent citées; mais nulle part il ne déploie la même continuité, la même fermeté de propos; jamais il ne prononce le divorce entre l'art et la morale explicitement. Et si quelques pages dans ses premières études l'impliquent, *Marius l'Epicurien* est tout entier animé par un vaste effort de conciliation.

Peut-être dira-t-on qu'il eût mieux valu ne pas pousser une telle attitude aux dernières conséquences; et le second essai de *Intentions, Plume, Crayon et Poison* (*Pen, Pencil and Poison*) justifierait semblable réserve; l'étude des rapports entre l'impulsion criminelle et l'inspiration artistique y paraît artificielle, dépourvue de tout large intérêt, et d'une portée douteuse.

Mais on ne pouvait guère obtenir l'émancipation de l'art sans concevoir, définir, faire éprouver, sa souveraineté. Et la nouvelle tactique inventée par Wilde n'a rien d'une vaine parade. Ses exécutions des auteurs contemporains, toujours amusantes, sont souvent sommaires; mais parmi elles se glissent, sur les grands écrivains anciens ou modernes, d'admirables morceaux, d'une acuité critique, d'une précision, d'une originalité difficilement égalables; et il arrive que la pensée, lorsqu'elle s'est bien purifiée de toutes les souillures de l'usage, se revête d'une poésie à la fois savante et fraîche.

Témoin cette page charmante, qui résume le thème :

« L'art est un voile, bien plutôt qu'un miroir. Il possède des fleurs qu'aucune forêt ne connaît; des oiseaux qu'aucun sous-bois n'abrite. Il façonne et détruit maint univers, et peut attirer la lune hors du ciel avec un fil écarlate. A lui appartiennent des êtres plus réels qu'aucun homme vivant, et ces types éternels dont tout ce qui existe n'est qu'une imparfaite copie. La nature pour lui n'a ni loi ni uniformité. Il peut accomplir des miracles à volonté; et les monstres des profondeurs viennent à son appel. Il peut ordonner à l'amandier de fleurir en hiver, et répandre la neige sur les blés mûrs. A son ordre, le verglas pose un doigt d'argent sur la bouche brûlante de juin, et les lions ailés rampent dans les cavernes des collines Lydiennes. Les Dryades, sur son passage, jettent un regard timide à travers les fourrés; et les faunes brunis, lorsqu'il approche, lui sourient étrangement. Les Dieux au bec de faucon le vénèrent, et les centaures galopent auprès de lui » (p. 224).

Une autre source des paradoxes qui dirigent le cours capricieux du débat se trouve dans la prédominance absolue des réalités spirituelles ou psychologiques sur les faits, ou encore, de l'individuel sur le collectif.

L'art en son essence, déclare Wilde, n'est jamais imitation. Il est choix, initiative, invention, création. Loin qu'il demande au monde extérieur son inspiration, il est servilement copié par la vie et la nature. Le poète n'est point façonné par le milieu social; il est souvent au contraire en réaction contre son entourage; ce sont les impulsions du génie qui s'imposent à la masse et, finalement, façonnent le monde.

Sans doute n'y a-t-il là qu'une partie de la vérité. Mais ce n'est nullement pure fantaisie. Wilde trace un tableau ingénieux de toutes les modes littéraires et artistiques qui se sont répandues dans la société ; et, passant à la nature, il exprime en ces termes le fondement psychologique de sa thèse : « regarder un objet est très différent de le voir. On n'en voit aucun tant qu'on n'en aperçoit pas la beauté. Alors, et alors seulement, commence l'existence des choses. Aujourd'hui, on aperçoit le brouillard, non parce qu'il y a du brouillard, mais parceque les poètes et les peintres nous ont enseigné le charme des effets qu'il produit. Il peut y avoir eu du brouillard depuis des siècles à Londres. Je présume qu'il y en a eu ; mais personne ne l'a vu, et conséquemment nous n'en savions rien. Il n'existait pas jusqu'à ce que l'art l'ait inventé... »

Demi-vérité, donnée comme entière ; c'est là un des procédés de l'humoriste ; aussi ne s'étonnera-t-on pas de voir Wilde en brandir le masque : « actuellement, il faut admettre qu'on a abusé du brouillard ; c'est devenu le maniérisme d'une coterie ; et le réalisme exagéré avec lequel il est représenté donne la bronchite aux gens dénués d'esprit ».

Mais presque aussitôt, le ton redevient sérieux ; la part de réalité contenue dans la théorie avec laquelle l'auteur semblait jongler est de nouveau la seule qui compte :

« L'art n'exprime jamais rien que lui-même. Ceci est la base de ma nouvelle doctrine ; et c'est sur quoi se fondent les différents types d'art, beaucoup plutôt que sur un rapport vital entre leur forme et leur sujet, ainsi que le voudrait Mr. Pater. Naturellement nations et individus, avec cette vanité vigoureuse et innée qui est le secret de l'existence, ont toujours l'impression de trouver dans la dignité sereine des arts imaginatifs quelque reflet de leurs troubles passions, oubliant que c'est Marsyas et non pas Apollon qui chante la vie. Loin de la réalité, et les yeux détournés des ombres de la caverne, l'art dévoile sa propre perfection ; et la foule étonnée qui voit éclore une rose merveilleuse aux myriades de pétales, s' imagine que c'est là sa propre histoire, son propre esprit qui s'exprime en des formes nouvelles. Mais il n'en est rien. L'art le plus haut rejette le fardeau de l'esprit humain. Il se déploie uniquement selon sa propre impulsion. Il ne représente aucun siècle ; ce sont les siècles qui le représentent... » (p. 233).

Il y a là un mysticisme particulier dont on ne saurait méconnaître la force. Sans doute trouverait-on le germe d'idées analogues chez Pater, dans le chapitre de *Marius l'Epicurien* intitulé : « la Volonté en tant qu'organe de vision ». Mais il s'agit ici d'inspiration et non de volonté — Wilde était hostile à l'intrusion de la volonté dans le domaine de l'art ; en outre toute l'application du principe à l'esthétique restait à faire.

5) *The Critic as Artist.*

Il est dans les deux dialogues intitulés *Le Critique en tant qu'artiste* (*The Critic as Artist*) d'autres paradoxes qui méritent d'être examinés. Le principal consiste à soutenir la supériorité en soi du discours, du rêve et de la contemplation sur l'action, la morale et la volonté.

Comme à son habitude, Wilde suscite une foule de problèmes divergents, forçant ses lecteurs à réviser les décisions du sens commun ou de la tradition sur tout ce qui se présente. Edgar Poe, Flaubert et les apôtres de « l'art pour l'art » avaient proclamé la priorité de la forme : Wilde soutient, plus nettement qu'eux, qu'elle engendre le fond ; il invoque, pour le maintenir, la métaphysique de Platon, et l'aveu de Newman : « *forms are the food of faith* » ; passant au domaine de l'art, il note les réactions de l'expression sur le sentiment. Ne nourrit-elle pas l'amour, aussi bien que la foi ? N'accroît-elle pas la joie ? Ne sublime et n'enchaîne-t-elle pas la douleur ?

L'inséparabilité du sujet et de la manière dans toute réelle inspiration, le rôle essentiel d'un schéma décoratif, d'un dessin rythmique ou mélodique dans l'invention esthétique lui permettent d'affirmer que l'artiste procède non point du sentiment à la forme, mais de la forme à l'idée ou à la passion, et de conclure sur une pirouette, que la condition indispensable de l'éloquence consiste à n'avoir rien à dire.

Le sujet principal est cependant exposé sous toutes ses faces. Il avait été discuté par Matthew Arnold, vingt-six ans auparavant, dans un essai intitulé : *La Fonction de la critique à l'heure actuelle*. Wilde le mentionne souvent, avec déférence ou vénération<sup>27</sup>, même lorsqu'il n'est pas d'accord avec lui ; et il n'est pas sans avoir subi son influence, ainsi que le montre Ernst Bendz dans une étude déjà citée<sup>28</sup>. Comme lui, il insiste sur la valeur de l'esprit critique. Mais il va plus loin encore ; car il le met au-dessus des facultés créatrices ; ou plutôt, il l'identifie avec elles.

S'exprimer, raconter, imaginer est beaucoup plus difficile qu'agir, dit-il — et beaucoup plus important ; car l'action est soumise à des impulsions inconscientes et se développe aveuglément. L'origine et le résultat des décisions de l'homme, d'ailleurs, lui échappent également ; et ses intentions sont déjouées par les faits. L'art et le rêve seuls sont féconds ; et leur forme la plus haute est la critique. Ce n'est point une fonction dérivée, subordonnée ou négative. Nourrie des plus belles productions du passé, elle se confond avec l'activité la plus élevée de l'âme — avec la méditation, et la conscience ou le pressentiment des destinées collectives de la race.

Alors que le déterminisme de l'hérédité et des circonstances, en effet, pèse sur l'action, et en démontre l'inutilité, le caractère illusoire — dérobant

(<sup>27</sup>) *Intentions*, p. 280, 288, 346, 250, 301.

(<sup>28</sup>) *The Influence of Pater and Matthew Arnold on the Prose Writings of Oscar Wilde*.

« à l'énergie son indépendance, et à l'activité son libre choix », cette « Némésis sans masque », ombre terrible de la fatalité, pénètre dans le domaine du critique et de l'artiste les mains pleines de dons. Leur idéal n'est-il pas en effet, non plus d'agir, mais d'être ou de *devenir* ? — tels les Dieux d'Aristote ou d'Epicure. L'esprit, libéré de la responsabilité morale, se trouve « enrichi de sensibilités subtiles, d'ardeurs déchaînées, d'humeurs indifférentes, d'idées et de passions discordantes ». Car « ce n'est point notre propre vie que nous menons ; et l'âme qui demeure en nous n'est point quelque entité immatérielle, principe d'unité et de spiritualité ; elle a séjourné en des lieux terribles et fait sa demeure d'anciens sépulcres ; elle souffre de maux divers et se resouvient d'étranges peines. Elle est plus sage que nous ne sommes, et sa sagesse est amère. Elle nous remplit de désirs impossibles et nous fait poursuivre ce que nous savons ne jamais pouvoir atteindre... Mais elle peut nous aider à quitter l'ère dans laquelle nous sommes nés et à passer en d'autres temps sans nous sentir exilés... L'imagination nous permet de vivre des vies innombrables ; par elle s'accumule en nous l'expérience de la race » (p. 323). Or c'est par l'imagination que s'exerce principalement la fonction critique. Aussi Wilde souscrit-il à la déclaration de Matthew Arnold : c'est la critique qui crée l'atmosphère intellectuelle d'un siècle. Et il renchérit :

Avec le développement de la conscience moderne, il n'y a pas de création véritable, d'invention, de progrès sans son intervention ; car c'est à elle que nous devons cette profonde connaissance du passé sans laquelle tout effort de renouveau serait inexistant ou futile. Et il retrace la succession des écoles littéraires en quête de l'inexprimé — réalisme, luminisme, symbolisme (p. 331). La critique, dit-il encore, est le seul fil qui nous aide à traverser le labyrinthe des connaissances accumulées par l'expérience (p. 347).

Il y a cependant, reconnaît-il, une limite aux effets encore intacts ; et il est possible qu'un nouveau développement de l'introspection détruise cette faculté créatrice à laquelle elle s'efforce d'apporter de nouveaux éléments : « Je suis moi-même porté à penser que la création est condamnée ; elle jaillit d'un instinct trop primitif, trop naturel. Quoi qu'il en soit, il est certain que les sujets qui s'offrent à elle diminuent constamment, tandis que ceux qui s'offrent à la critique augmentent tous les jours. Il y a sans cesse de nouvelles attitudes pour l'esprit, de nouveaux points de vue. Le devoir de donner une forme au chaos ne s'efface pas à mesure que le monde progresse. Jamais la critique n'a été plus nécessaire qu'aujourd'hui. C'est grâce à elle seulement que l'humanité peut apprécier le point auquel elle est parvenue » (p. 346).

Essentiellement indépendante, elle exerce son pouvoir de sélection et d'invention sur les éléments que lui fournit l'art, comme celui-ci sur ceux que lui apportent la nature et la vie. C'est donc une création à la double

puissance. Peu importe qu'elle découvre ou non l'intention de l'artiste. La justice, la raison, la sincérité même — qualités d'ordre moral — ne sont point du tout son fait ; mais il faut à quiconque l'exerce un tempérament original qui le rende sensible aux sollicitations les plus délicates de l'art : « la beauté a une vie qui lui est propre, et peut apporter un message bien différent de celui qui avait d'abord été placé sur ses lèvres » (p. 303). Aussi gagne-t-elle à n'être pas trop étroitement définie. « Elle révèle tout parce qu'elle n'exprime rien » ; (p. 304) et le critique discerne toujours en elle quelque mystérieux rapport avec son propre temps ; si bien qu'elle devient « une partie vitale de notre être, et un symbole de ce que nous prions pour obtenir ; ou, parfois, de ce que, ayant prié, nous tremblons d'obtenir » (p. 303).

Pourquoi, d'ailleurs, se limiterait-elle à un seul mode d'expression ? Le théâtre lui appartient, tout aussi bien que la poésie, et les genres les plus imaginatifs. Ne l'avons-nous pas vue, avec Peacock, Landor, Renan et d'autres encore, employer le dialogue ? Le roman ou la nouvelle avec Pater ? la poésie, avec Rossetti ou Browning ? <sup>29</sup>

En outre, la critique nous élève au-dessus des préjugés de race mieux que toute théorie ou tout appel au sentiment. C'est elle qui, ainsi que Goethe l'avait senti, établira un lien entre tous les hommes cultivés et apportera quelque jour la paix au monde. C'est elle qui crée le sentiment du relatif, la sérénité philosophique, l'amour de la vérité pour elle-même, et qui rendra possible cette « sweet reasonableness » qu'appelait Matthew Arnold de ses vœux. « L'esthétique est à l'éthique dans le domaine de la conscience ce que la sélection sexuelle est à la sélection naturelle dans le domaine du monde extérieur. L'éthique, comme la sélection naturelle, rend l'existence possible ; l'esthétique, comme la sélection sexuelle, rend la vie attrayante et merveilleuse, lui apporte la variété, le progrès, le changement... ; l'esprit critique et l'esprit qui fait mouvoir le monde ne sont qu'un même esprit » (p. 350-51).

Et à l'interlocuteur qui l'accuse d'être un rêveur, « Gilbert » répond : « oui, je suis un rêveur ; car le rêveur est celui qui ne peut trouver son chemin qu'au clair de lune ; et son châtiment est de voir l'aube avant que le reste du monde l'aperçoive... » (p. 352).

Ces dialogues sont si riches en suggestions de tout ordre qu'aucun résumé ne saurait les épuiser. Il faudrait par exemple noter la conciliation de la subjectivité et de l'objectivité dans l'art — l'un appartenant au fond et l'autre à la forme si inséparablement que, souvent, plus l'expression est objective, plus le message est subjectif. Car : « l'homme n'est jamais moins lui-même que lorsqu'il parle en son propre nom ; donnez-lui un masque, et il vous dira la vérité » (p. 330).

\* \* \*

(<sup>29</sup>) L'œuvre poétique de Wilde lui-même contient des tentatives souvent heureuses de critique d'art en vers.



## 6) L'Originalité de Wilde, théoricien de l'art.

La conception selon laquelle tous les éléments de la vie spirituelle viennent ainsi se fondre pour constituer l'esprit critique est, certes, discutable. Elle est en désaccord flagrant avec les distinctions de la psychologie courante; et il faut lire Wilde avec soin pour n'y point trouver de confusion. Mais elle est dans le sens de la psychologie qui se fait; elle repose sur la pénétration graduelle de toute l'activité intérieure par la conscience — cette pénétration dont l'accent mis, depuis une trentaine d'années ou davantage, sur le subconscient et l'inconscient n'est qu'une manifestation; puisqu'il a justement pour effet de ramener à la lumière de la conscience ce qui restait jusque-là dans la pénombre ou dans l'ombre. On n'en saurait en tous cas contester l'originalité et l'intérêt. Et la littérature de l'époque, comme celle qui a suivi immédiatement, se conforme en une mesure très sensible aux vues d'Oscar Wilde. Outre *Marius l'Epicurien* et *Le Portrait de Dorian Gray*, plusieurs romans, dont *Le Registre de Narcisse* (*The Book-Bills of Narcissus*), de Richard Le Gallienne, et *La Colline des Rêves* (*The Hill of Dreams*), d'A. Machen, sont imbus de critique littéraire, tandis que d'autres, plus nombreux encore, mettent au premier plan une critique explicite de la vie. De nos jours, ceux d'Aldous Huxley pourraient être rattachés à cette formule. Arthur Machen expose sa théorie esthétique dans un style qui rappelle celui du roman terrifiant. L'autobiographie romancée, avec George Moore, devient une forme de la critique d'art. Vernon Lee — que Wilde cite à l'appui de sa thèse — devait publier pendant vingt années encore dialogues et drames, philosophiques ou critiques; et la meilleure partie du théâtre de Shaw répond à une conception analogue. Ce sont là quelques exemples seulement. Plus généralement, on peut dire que les genres intermédiaires entre la création et la critique, au sens ordinaire du mot, se sont multipliés depuis Wilde, et que leur faveur auprès du public n'a cessé de croître.

L'auteur d'*Intentions* se sépare de Pater sur plusieurs points. Alors que dans sa première conférence il adoptait la hiérarchie des arts indiquée dans les *Etudes sur l'histoire de la Renaissance*, et mettait la musique au premier rang parce qu'elle réalise la fusion parfaite de la forme et du fond, il déclare expressément que son critérium n'est plus le même.

La culture et les aptitudes musicales de Wilde ont été contestées<sup>30</sup>. On pourrait à la rigueur penser qu'il cite les compositeurs en faveur, qu'il fait de Dorian Gray un pianiste, épris de Schumann, amateur de sonorités rares et de rythmes primitifs; qu'il introduit *Lohengrin* dans la conversation de son héros avec Lady Wotton; qu'il mentionne « la grâce de Schubert », les « nobles douleurs et les puissantes harmonies de Beethoven », par simple snobisme<sup>31</sup>. Mais il y a en outre dans *Intentions* des lignes qui impliquent

(<sup>30</sup>) Frank Harris: *Oscar Wilde*, vol. 2, chap. 17. *Memories of G. B. Shaw*.

(<sup>31</sup>) *The Picture of Dorian Gray*, p. 26, 59, 155 et 156.



une véritable sensibilité à la musique : « Quelquefois, quand j'écoute l'ouverture de *Tannhäuser* », écrit-il, « il me semble voir ce noble chevalier s'avancer délicatement sur l'herbe semée de fleurs, et entendre la voix de Vénus qui l'appelle de sa caverne dans la montagne. Mais d'autres jours elle me parle de mille choses différentes — de moi-même peut-être, et de ma propre vie; ou de la vie d'autres êtres que l'on aime, et se lassa d'aimer; des passions que l'homme connaît et de celles qu'il cherche parce que nul ne les a éprouvées. Ce soir, elle peut inspirer cet « amour de l'impossible » qui envahit comme une démence parfois ceux-là même qui croient vivre en sécurité, inaccessibles au mal; si bien qu'ils défont souvent, trébuchent et tombent, en voulant étreindre ce qui leur échappera toujours. Demain, comme la musique dont parlent Aristote et Platon, la noble musique Dorienne des Grecs, elle remplira l'office du médecin; elle endormira la douleur, elle guérira l'âme malade et la mettra en harmonie avec le bien épars dans l'univers... » (p. 303). Lorsque Dorian Gray, dans la loge de Lord Henry, écoute « perdu dans le ravissement », cette même ouverture, et y voit représentée « la tragédie de sa propre âme », l'auteur et son héros ne font qu'un... (p. 157).

A cause de ce pouvoir de suggestion, il reconnaît encore dans *Intentions* à la musique une valeur incomparable. Mais, reprenant et réglant une vieille querelle avec Whistler, c'est la création littéraire qu'il place le plus haut, pour sa puissance évocatrice. Mieux qu'aucun moyen d'expression, dit-il, elle rend le mouvement, traduit l'agilité du corps et l'inquiétude de l'âme. Elle résout en outre la question des rapports entre les arts, malgré leur différence de technique, en leur donnant une transcription commune : « Rossetti a traduit par la musique de ses sonnets la couleur de Giorgione et le dessin d'Ingres, comme son propre dessin et sa propre couleur, sentant, avec l'instinct de celui qui dispose de plusieurs moyens d'expression, que l'art ultime est la littérature, et l'instrument le plus parfait, le langage » (p. 333). Plusieurs poèmes de Wilde lui-même, par leur inspiration, leur manière, et jusqu'à leur titre, rappellent les tableaux de Whistler.

La démarcation stricte de la morale et de l'art, et la subordination de celle-là à celui-ci, sont plus accusés chez Wilde que chez Pater. Mais il est en revanche très loin d'être aussi indifférent au point de vue social que l'auteur de la *Renaissance* ou le conférencier de la *Ten O'clock Lecture*. Bien qu'il réfute énergiquement l'évangile de Ruskin, il ne cesse de manifester pour le patriarche de l'esthétisme de la vénération, on l'a vu. En un sens l'étudiant qui, à l'appel de son maître, avait pris la pioche pour la réfection d'une route, n'est jamais tout-à-fait mort en lui. Dans ses conférences américaines, il déclare : « l'art fait de la vie un sacrement et non pas une spéculation... toute œuvre vraiment noble n'est pas nationale, mais universelle. L'art crée une atmosphère intellectuelle commune à tous les pays; et même s'il ne peut étendre sur le monde les ailes d'argent de la paix, il pourrait

au moins rendre les hommes frères, de façon à ce qu'ils refusent de se massacrer les uns les autres pour servir le caprice ou la folie de quelque roi ou de quelque ministre, comme il arrive en Europe... » (*The English Renaissance of Art*). Dans *House Decoration*, il proclame que l'art, loin d'être un luxe réservé à quelques privilégiés, est une nécessité, et que tous les hommes sans exception ont droit à ses bienfaits; il se préoccupe du sort de l'artisan, et recommande d'embellir le milieu dans lequel il vit selon les principes de Ruskin et de William Morris.

Pas plus cependant qu'à la foi en l'origine morale et religieuse de la beauté, il ne participe à la croisade contre le machinisme : « croyez-vous un instant que nous ayons quelque objection contre la machine? — dit-il dans *Art and the Handicraftsman*. Je vous affirme que nous la révérons... quand elle accomplit le travail qui lui revient; quand elle délivre l'homme d'un labeur vil et ingrat... ».

Dans *Intentions* ces tendances diverses s'accroissent. Il défend en passant le progrès matériel parce que chaque amélioration de la condition humaine rend possible un progrès spirituel (p. 294). Il n'y a point divorce de principe dans son esprit entre la civilisation moderne et la beauté. Sur la question de savoir si les sujets contemporains se prêtaient à la transfiguration de l'art, il s'est très largement contredit en mainte occasion, affirmant par exemple dans la *Renaissance de l'Art en Angleterre* l'entière liberté du poète : aucun thème ne lui est improprie — le passé ou le présent lui sont également favorables — il ne sera ni effrayé par le sifflet de la machine à vapeur, ni fatigué des flûtes arcadiennes...; et déclarant, dans la *Décadence du Mensonge*, que l'actualité du fond ou de la forme est un élément de vulgarité. On pourrait, il est vrai, en appeler de ce dernier jugement à sa propre pratique, puisqu'il a emprunté à la vie moderne l'inspiration de son chef-d'œuvre, en prose comme en poésie (*The Portrait of Dorian Gray* et *The Ballad of Reading Gaol*). Sur un point, du moins, il n'a jamais varié : il a condamné toute intention morale, toute thèse sociale chez l'artiste ou l'écrivain. Cependant, indirectement, l'art contribue au progrès, puisque, dit-il, il nous ouvre le royaume d'utopie, qui est notre patrie; puisque, plus que les théories de l'école de Manchester ou celles des philosophes humanitaires, il répand dans le monde un sentiment de fraternité<sup>32</sup>. « Le passé », écrit-il encore, « est ce que les hommes n'auraient pas dû être; le présent est ce qu'ils ne devraient pas être; l'avenir est ce que sont les artistes »<sup>33</sup>.

Inversement, dans un éloquent article publié en 1891 par la *Fortnightly Review* : *L'âme de l'homme sous le régime socialiste*, Wilde exalte le socialisme comme le seul moyen de généraliser l'individualisme véritable, et de répandre un idéal de vie propre au développement de l'art. Car l'individualisme, dit-il, sans lequel il n'est point de bonheur ni de dignité humaine,

(32) *The English Renaissance of Art*, p. 144.

(33) *The Critic as Artist*, II, p. 326 et 348.

pas plus que de libre création, est, dans le régime actuel, inaccessible aux pauvres, et bien difficile aux riches. Et il célèbre la beauté insoupçonnée d'un univers où chaque âme s'ouvrirait pleinement à l'art.

\* \* \*

### 7) L'esthétisme intégral et le mouvement des idées.

Wilde avait une culture d'une ampleur peu commune. Aussi les relations de son esthétique avec le mouvement de la pensée sont-elles complexes et difficiles à établir. Non seulement il discute Matthew Arnold, Ruskin, Morris et Pater, mais il se montre familier avec les idées Platoniciennes, comme avec le *Traité sur la poésie* d'Aristote; le mythe de la caverne, entre autres, exerce sur son esprit une véritable hantise; il cite avec précision Spinoza et Goethe, Renan ou Emerson, et bien d'autres encore. Entre la doctrine évolutionniste et le transcendentalisme allemand, qui se disputaient alors les esprits, il occupe une position qui n'est pas simple; non plus qu'à l'égard de l'anti-intellectualisme qui commençait à se formuler.

En un certain sens, il n'y participe pas. On a vu à quel point la création littéraire elle-même est pour lui pénétrée par la conscience : « il n'y a pas de grand art qui soit inconscient », dit-il (*The Critic as Artist*, p. 289); et aussi combien la fonction critique de l'esprit lui paraît essentielle. Comme Meredith, qu'il a loué superbement en plus d'une occasion, il professe que la principale faiblesse de l'Angleterre vient de ce qu'elle trouve son idéal dans ses émotions ou ses instincts, et non dans l'intelligence. Il ne fait pas écho à l'hostilité de sa génération contre l'esprit scientifique sans marquer des réserves, lorsqu'il écrit : « la science a fait éclore récemment une couvée de titans bien bruyants; cependant elle n'a pas été sans avoir de bons effets dans le domaine de la poésie » (*The English Renaissance of Art*). On se rappelle qu'il attribuait à cette influence le retour « à l'observation attentive, au sens des limites, et à la clarté de vision qui sont caractéristiques du véritable artiste »<sup>34</sup>.

Il a appris à penser sous le signe du Darwinisme; et il est resté explicitement déterministe en tout ce qui touche à la volonté et à l'action. Dès son essai sur les *Origines de la Critique Historique*, il cite la loi de l'instabilité de l'homogène, et mentionne le culte de l'inconnu, selon Spencer. Dans *Le critique en tant qu'artiste*, la « survivance du plus apte » devient, en une boutade, la « survivance du plus vulgaire ». Il se plaît dans tous ses écrits à évoquer le jeu aveugle des événements, indifférents au vice, à la vertu, aux intentions humaines. Lorsqu'il insiste sur la multiplicité des éléments qui composent une personnalité, il la conçoit sous la forme de la théorie

(<sup>34</sup>) V. ci-dessus, même chap., p. 158.

Spencérienne sur l'hérédité, et non du « pluralisme » philosophique, selon F. C. S. Schiller. L'auteur de *l'Origine des Espèces* est choisi comme l'exemple le plus parfait de l'esprit philosophique (p. 350). « Le XIX<sup>e</sup> siècle est un tournant de l'histoire » — lit-on plus loin — « à cause de deux hommes, Darwin et Renan; l'un d'eux est le critique du livre de la nature, et l'autre du livre de Dieu ».

On verra mieux encore en étudiant le *Portrait de Dorian Gray* que la philosophie qui est l'arrière-plan des ouvrages de Wilde porte encore l'empreinte d'un âge scientifique; et l'attitude adoptée par plusieurs de ses personnages est celle de l'expérimentation; mais ses idées sur l'esthétique obéissent à une orientation différente.

Tout d'abord, il jette par-dessus bord expressément le principe de cohérence qui est à la base de toute pensée logique.

« Qui donc voudrait être cohérent? » écrit-il dès les premières pages de la *Décadence du Mensonge*; « les imbéciles, les doctrinaires, les ennuyeuses gens qui portent les principes à leur funeste conséquence, l'action, et à cette réfutation par l'absurde qu'est la pratique... »; « comme Emerson, j'inscris le mot caprice sur la porte de ma bibliothèque ». Tout point de vue critique, dit-il plus loin, n'est qu'un état d'âme; et nous ne sommes jamais nous-mêmes davantage qu'en étant inconséquents (p. 331). Le véritable critique s'exprimera en des formes diverses et par des moyens sans nombre; il sera toujours curieux de sensations et d'attitudes nouvelles. C'est par le changement, et le changement constant seulement, qu'il trouvera son unité. Il ne consentira pas à être l'esclave de ses propres opinions, car qu'est l'intelligence, sinon le mouvement dans le domaine de l'esprit? L'essence de la pensée, comme l'essence de la vie, est la croissance. Il ne faut pas avoir peur des mots; ce que l'on appelle insincérité est simplement « une méthode qui nous permet de multiplier notre personnalité » (p. 334-335).

Comme conclusion au dernier chapitre de *Intentions*, *La Vérité des masques* — étude sérieuse, érudite du costume, de sa vérité historique et de son pouvoir évocateur chez Shakespeare — Oscar Wilde imprime la déclaration suivante : « Non que je sois d'accord avec tout ce que j'ai dit dans cet essai. Dans bien des cas, je ne suis absolument pas d'accord. Cet essai représente simplement un point de vue artistique, et dans la critique esthétique, une attitude est tout. Car en art, il n'existe pas de vérité universelle. Une vérité en art est une affirmation dont le contraire est également vrai. Et de même que c'est seulement dans la critique d'art et par elle que nous pouvons saisir la théorie Platonicienne des idées, de même, c'est seulement dans la critique d'art et par elle que nous pouvons appréhender le système des contraires selon Hegel. La vérité métaphysique est la vérité des masques ».

De ce morceau de bravoure, il faut retenir que Wilde lui-même rattache son attitude à Platon et à Hegel.

On sait qu'il avait fait des études classiques de premier ordre<sup>35</sup>. Il n'est rien dans la pensée grecque de plus intimement mêlé à ses réflexions que la théorie platonicienne de la beauté. S'il veut rapprocher l'art du mensonge et celui de la poésie, il rappelle que Platon en établit d'abord la parenté (*The Decay of Lying*, p. 209). Pour décrire l'indifférence de l'art à la réalité, il reprend le mythe des ombres dans la caverne (p. 233). L'effet de l'art sur la morale, son importance pour la culture et la formation du caractère ont été, dit-il, indiqués par Platon une fois pour toutes; passant en revue les problèmes esthétiques posés dans les jardins de l'Académie, il énumère : la nécessité de l'unité dans l'œuvre d'art; la valeur du ton dominant et de l'harmonie; celle des apparences; la relation des arts plastiques avec le monde extérieur, et de l'invention avec les faits; l'opposition du réalisme et de l'idéalisme. C'est Platon qui, le premier, ajoute-t-il, a remué dans l'âme de l'homme le désir aujourd'hui encore insatisfait de connaître le rapport entre la beauté et la vérité, et la place de la beauté dans l'ordre moral et intellectuel du cosmos. Et il conclut : « Peut-être est-ce comme critique d'art qu'il est destiné à vivre à travers les siècles; en changeant le nom du domaine auquel s'étendent ses spéculations, peut-être découvrirons-nous une philosophie nouvelle » (*Le critique en tant qu'artiste*, p. 285).

On ne saurait appuyer les rapports de Wilde avec le transcendentalisme allemand sur des textes aussi nets. Il eût pu trouver dans Schopenhauer (cité dans *La Décadence du mensonge*, p. 226), une esthétique fondée sur la théorie des Idées et la supériorité de l'art sur la nature; mais il n'y a aucune raison de croire qu'il ait puisé à cette source. Arthur Ransome rapproche sa pensée de celle de Kant. Il est aisé de retrouver dans la préface du *Portrait de Dorian Gray*, dit-il, les principes de ce philosophe, dépouillés de leur expression technique<sup>36</sup>. Et de fait, les notions du désintéressement de l'art et de sa subjectivité foncière se trouvent chez le critique de la raison pure (cité dans *Intentions*, p. 322). Mais c'est à la doctrine de Hegel que les réflexions de Wilde semblent le plus naturellement accordées.

Oxford, au moment où il y arriva, était le centre du néo-Hegelianisme<sup>37</sup>. T. H. Green enseignait à Balliol College, et venait de publier l'*Introduction Critique à la philosophie de Hume*, qui en fut une des premières manifestations. *La Décadence du mensonge* contient une plaisante allusion à sa philosophie : « elle dore agréablement », déclare Wilde, « la pilule quelque peu amère qu'est le roman de Mrs. Ward, *Robert Elsmere* » — ce qui, étant donné la manière abstraite et souvent ardue de Green, peut passer pour une insolence à double ou triple tranchant. Dans l'essai sur les *Origines de la critique historique*, il cite Hegel parmi les lumières de la pensée; et l'on vient

(<sup>35</sup>) V. ci-dessus, chap. 5, pp. 157-158.

(<sup>36</sup>) Oscar Wilde, *A Critical Study*, chap. 6.

(<sup>37</sup>) Voir ci-dessus, chap. 1, pp. 16-17.



de voir que plus tard il revient à lui pour justifier les contradictions inhérentes à l'art.

L'homme de lettres semble faire écho au métaphysicien, lorsqu'il exalte le rôle créateur de l'artiste, et lui attribue une dignité quasi divine. La beauté n'est-elle pas en effet pour Hegel la révélation de l'absolu dans le monde des sens? Wilde pourrait aussi se réclamer de lui, en même temps que de Platon, ou de Baudelaire et de ses modèles français, lorsqu'il affirme l'indépendance de l'art et sa supériorité sur la nature; ou lorsqu'il condamne l'imitation. S'écartant de Pater — et d'ailleurs de Schopenhauer — pour mettre la poésie, et non la musique, au premier rang parmi les arts, il se rapproche de Hegel, qui avait institué cette même hiérarchie. Pour lui, comme pour ce philosophe, si les activités de l'homme sont déterminées, sa vie intérieure, sa manière d'être, sont les manifestations d'une liberté supérieure et transcendante.

Le *Times Literary Supplement* du 8 janvier 1931 reconnaît cette parenté. C'est avec Hegel, y lit-on, que Wilde (comme son maître Pater) a les plus fortes affinités; car Hegel lui aussi voit la vie comme une affaire de masques et d'attitudes, de déguisements, comiques ou tragiques, de l'Absolu...; du moins l'irritante répétition de principes immoralistes chez Wilde prend un sens quand on les replace dans cette philosophie; car l'Absolu engouffre le bien et le mal; et tandis que la vie pratique ne peut se passer d'un système de morale, celui qui y renonce réduit le bien et le mal à de simples idées aussi valides l'une que l'autre <sup>38</sup>. Hegel divisait l'évolution de l'humanité en trois âges : celui de l'art symbolique, issu de l'Asie et de l'Orient, primitif et barbare; celui de l'art classique grec, fondé sur un équilibre parfait entre l'inspiration et l'expression, les éléments moraux et la forme sensible; et celui de l'âge moderne ou romantisme, qui repose sur la subjectivité et nous conduit au règne de la philosophie. Outre que ce passage de l'art moderne à la pensée pure est tout à fait dans le sens du progrès de l'esprit critique aux dépens des facultés instinctives, et de la saturation graduelle de celles-ci par la conscience, signalés par Oscar Wilde, on peut se demander si le jeune conférencier ne cède pas déjà à l'attraction de cette théorie, lorsqu'il dit dans la *Renaissance de l'art en Angleterre* : « le symbolisme, qui dérive du transcendentalisme, est hostile à la beauté. L'esprit métaphysique de l'Asie crée de sa propre substance l'idole monstrueuse d'Ephèse aux seins multiples; mais pour le Grec, qui est un pur artiste, l'œuvre la mieux pénétrée par la vie spirituelle est celle qui se conforme le plus clairement aux aspects les plus parfaits de la vie physique ».

On est fondé à se le demander, parce que, sur la question du symbolisme, la pensée de Wilde montre quelque flottement, et finit par se fixer en sens inverse :

---

(<sup>38</sup>) Article sur *A Study of Oscar Wilde*, par A. Symons et sur la publication des œuvres de Wilde dans *Everyman's Library*.



« L'art ne symbolise aucun siècle », dit-il dans *La décadence du mensonge*; « ce sont les siècles qui le symbolisent ».

Ce qui ne l'empêche pas d'écrire dans *Le critique en tant qu'artiste* : « la beauté a autant de significations que l'homme a de manières d'être. La beauté est le symbole des symboles » — sans d'ailleurs se contredire exactement; car dans le premier cas il considère l'art comme une sorte d'entité métaphysique, dans ses rapports avec l'écoulement des apparences; et dans le second, les manifestations concrètes de cette entité. Aussi répète-t-il, dans la préface du *Portrait de Dorian Gray*, « tout art est à la fois surface et symbole. Ceux qui plongent sous la surface le font à leur péril. Ceux qui déchifrent le symbole le font à leur péril ».

La vénération d'Oscar Wilde pour les chefs-d'œuvre de l'art grec peut l'avoir parfois écarté des formes plus implicites de la beauté. C'est néanmoins à l'école des symbolistes qu'il appartient par tout le mouvement de sa pensée, par son admiration pour Baudelaire, Gautier, Mallarmé, Maeterlinck et la jeune école poétique française; et surtout par l'emploi qu'il fait de la suggestion en art comme par le sentiment qu'il montre de ses ressources et de sa puissance.

L'idéal auquel, en fin de compte, il a apporté son tribut, est un idéal intuitionniste. Mais le travail d'appréciation et même de création littéraire était si pénétré chez lui par l'intellectualité et la conscience que l'on pourrait dire sans aller trop loin, et s'il est permis d'emprunter aux philosophes leur vocabulaire, que son intuitionnisme est d'ordre supra-intellectuel, et non émotionnel, ou infra-intellectuel.

\* \* \*

#### 8) Wilde conteur : la forme de son imagination.

L'œuvre créatrice de Wilde se confond en une certaine mesure avec son œuvre critique, puisqu'il a mêlé constamment dans ses écrits la réflexion et l'invention.

Bien qu'on refuse généralement à la plupart de ses vers l'originalité de l'inspiration, et même celle de la forme, d'aucuns voient dans ses derniers poèmes, et notamment dans *The Ballad of Reading Gaol*, ce qu'il a écrit de plus significatif. Le drame lyrique avec *Salomé* lui a valu, dans les milieux littéraires, un succès retentissant et durable. Et on a pu soutenir que le vaudeville, auquel il a donné plusieurs pièces brillantes qui ont conquis la scène anglaise, était son plus vif triomphe. En regardant miroiter les facettes de cette personnalité, cependant, il est permis de s'arrêter à ses contes et à son roman, comme à celles qui émettent les feux les plus vifs et les plus nuancés.

Sa prose imaginative, comme ses vers, est, il est vrai, pleine de réminiscences. Par son inspiration générale, elle se rattache à Walter Pater; mais elle dérive aussi de Baudelaire — qui écrivit des poèmes en prose vingt ou vingt-

cinq ans avant lui — et de bien d'autres maîtres encore; la plupart de ses contes rappellent Flaubert, Gautier, Edgar Poe ou Andersen; les thèmes du *Portrait de Dorian Gray* avaient été esquissés ou traités par R. Maturin, son lointain parent, dans *Melmoth the Wanderer*, par Balzac dans la *Peau de chagrin*, par Edgar Poe dans *The Oval Portrait* et *William Wilson*, par R. L. Stevenson dans *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, et surtout par Huysmans dans *A rebours*, ce « bréviaire de la décadence française ». Et ce n'est pas tout. La preuve en a été faite et refaite avec un tel soin qu'on peut se demander si le zèle de la critique à dénoncer dans ses écrits le déjà-vu ou le déjà-entendu ne cache pas, en Grande-Bretagne du moins, le désir de combattre un prestige littéraire difficile à nier, et qui reste pour beaucoup inacceptable ou dangereux. Je ne reviendrai pas sur cette question des emprunts. Non qu'on en puisse nier l'importance et l'intérêt; mais elle a été traitée dans son ensemble d'une façon définitive par A. J. Farmer <sup>39</sup>; son érudition et sa perspicacité ne permettent guère d'apporter de complément utile ou de correction à son étude.

Je voudrais m'attacher ici à l'apport positif d'Oscar Wilde, dans le domaine des images, des sentiments et des idées. Il a, en effet, dans la plupart des cas renouvelé ou modifié le sens des thèmes qu'il doit à d'autres, et frappé à son coin ses expressions, d'où qu'elles lui viennent. On n'a pas épuisé ses livres quand on a étiqueté tout ce qu'il doit à d'autres, ou mis à découvert les indices d'une dépravation qui, par ailleurs, est de notoriété publique. Il reste à définir l'ardeur intérieure qui a fondu le métal, effectué l'alliage et coulé la statue. Il reste à préciser la réaction originale de cet esprit à la vie. A. J. Farmer, qui a si soigneusement établi le bilan de ses dettes, lui rend à cet égard un juste hommage.

Ses récits sont la mise en œuvre la plus cohérente, la plus audacieuse et la plus distinguée des vues qui se faisaient jour de son temps; et son mérite le plus apparent a sans doute été de leur servir de foyer; mais il serait parfaitement injuste de croire qu'il ne leur a pas ajouté de rayons — les jugeât-on maléfiques — ou ne leur ait pas communiqué la qualité propre de sa sensibilité et de sa pensée. Il faut l'un et l'autre fait pour expliquer le caractère unique présenté par ses contes et son roman, comme aussi leur succès universel et durable. Wilde a été lu et traduit en France, en Allemagne, en Italie, en Espagne. Sans doute a-t-il satisfait une névrose alors répandue dans toute l'Europe. Mais on ne trouverait aucun écrivain dans ces diverses contrées — encore bien moins dans son propre pays — qui puisse exactement remplir sa place dans l'histoire littéraire; et sa réputation a survécu au tournant du siècle. Elle semble s'aviver au lieu de pâlir. Peu d'œuvres et peu de personnalités suscitent aujourd'hui encore autant de publications. Après de *Ulysses*, après des romans de Mrs Woolf, après de *Lady Chat-*

---

(<sup>39</sup>) *Le Mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, 2<sup>e</sup> partie. Voir aussi Turquet-Milnes, *The Influence of Baudelaire*.

*terley's Lover*, ou de *Brave New Worlds*, *The Picture of Dorian Gray* reste l'ornement familial des vitrines dans les librairies « avancées » du quartier latin.

Ce n'est point trahir Wilde, mais au contraire se conformer à ses vues, que mettre au premier plan dans l'étude de son œuvre les qualités de la forme — style, sélection des motifs et présentation générale.

Faire de la vie une œuvre d'art, l'utiliser pour créer des images et des impressions qui donnent aux sens et à l'esprit un sentiment de perfection et de plaisir constant : telle est la doctrine littéraire qu'il a servie. Sauf peut-être dans le genre merveilleux, le roman et la nouvelle — genres mixtes sur lesquels l'information, l'histoire sociale, la psychologie, la réflexion morale ont toujours élevé des droits — avaient rarement obéi à cet unique propos.

Or Wilde prétend ne rien présenter à l'imagination qui ne soit brillant, spirituel et charmant. Jamais on n'a plus complètement éliminé la sottise et la laideur. S'il faut pourtant qu'elles se montrent, ne fût-ce qu'au nom de la plus élémentaire vraisemblance, c'est à titre de repoussoir, comme la difformité du nain dans l'*Anniversaire de l'Infante*; ou bien elles apparaissent dans un tel feu d'artifice d'esprit et d'humour qu'elles deviennent une occasion d'amusement et d'émerveillement; c'est ainsi qu'elles sont évoquées dans les scènes mondaines, les conversations de salon et les épisodes divers qui détentent l'action dans le *Portrait de Dorian Gray*, ou *Le Crime de Lord Arthur Savile*.

Son imagination a de curieuses limites, une curieuse puissance, des partis-pris significatifs, et une tendance à l'obsession. Ses images, peu nombreuses, et ses expressions se répètent. A la fin de sa carrière, en partie sous l'influence de Maeterlinck et de l'école symboliste, il adoptera, non sans bonheur, la formule du *leit-motiv*; et la qualité de sa langue, à la fois dense et subtile, lui prêterait une vie singulière.

Il n'a pas le sens des ensembles, on l'a noté <sup>40</sup>. On dirait qu'il s'enivre de chaque détail et de chaque sensation au point de n'avoir souvent que des perceptions fragmentaires; à moins qu'il ne faille voir là un habile emploi de la suggestion et le résultat d'éliminations volontaires. Il excelle à fixer la tonalité générale d'un paysage, sans cependant le particulariser.

« La nuit était mordante et froide » — écrit-il — « et les becs de gaz autour de la place flambaient et vacillaient dans le vent glacial... la chaussée silencieuse ressemblait à un long ruban d'argent poli, damasquiné d'ombres mouvantes... ».

Ou, pour donner la sensation d'une matinée d'été à Londres : « une brume de chaleur enveloppait la grande ville; et les toits des maisons étaient comme de l'argent patiné. Sur le gazon vert, moiré d'ombre et de lumière, des enfants papillonnaient semblables à un vol d'ailes blanches... ». La

(<sup>40</sup>) A. J. Farmer, o. c., p. 197.

lumière du soir est « couleur d'abricot ». Parfois un vase et quelques fleurs devant une fenêtre suffisent à indiquer le ton émotif d'une scène : « c'était une journée exquise. L'air tiède semblait chargé d'épices; une abeille entra et bourdonna autour d'une coupe ornée de dragons bleus, emplie de roses soufre » (*Le Portrait de Dorian Gray*, p. 111). Ou bien, c'est la teinte rare d'un crépuscule : « sans nuage et percé par une étoile solitaire, le ciel d'un vert de cuivre mettait sa lueur aux fenêtres... » (id, p. 147).

Les seuls paysages composés sont ceux de Londres. Wilde les connaissait trop familièrement pour que rien en échappât à son esprit; témoin cette vision nocturne, au bord de la Tamise : « la lune apparaissait à travers une crinière de nuages fauves, comme l'œil d'un lion; et des étoiles innombrables pailletaient la voûte arrondie, comme une poussière d'or sous un dôme de pourpre et d'ombre. De temps à autre, un chaland, au fil du courant trouble, s'éloignait, emporté par la marée; et les signaux du chemin de fer passaient du vert à l'écarlate, tandis que les trains franchissaient le pont avec un sifflement aigu. Un peu plus tard, minuit sonna à la grande tour de Westminster; et, à chaque coup de la cloche retentissante, la nuit semblait trembler. Puis les feux de la voie s'éteignirent; une lampe solitaire continuait à briller comme un rubis sur un mât géant, tandis que le tumulte de la cité s'assourdissait... spectacle de rêve! Les maisons, de l'autre côté du fleuve, semblaient faites de ténèbres. On eût dit que l'argent et l'ombre avaient façonné un nouvel univers. L'immense dôme de St-Paul montait, comme une bulle de savon dans l'air obscur... (*Le crime de Lord Arthur Savile*, p. 294).

Pour donner au ciel, aux fleurs, aux images qui l'enchantent tout l'éclat possible, comme Flaubert, et surtout comme Gautier, il y montre les rayons et le scintillement des pierres précieuses, de l'or, de l'argent ou des astres. Il se compose ainsi une palette de teintes rares et intenses, relevées de vives lumières; et c'est pourquoi il est permis de dire que son art descriptif est surtout pictural <sup>41</sup>, bien qu'il fasse souvent appel à d'autres sens qu'à celui de la vue.

Le domaine du « *Géant Egoïste* » est un « grand et superbe jardin, couvert d'une herbe épaisse ». De « belles fleurs comme des étoiles s'y dressent ». On y voit douze pêcheurs qui, au printemps, se couvrent de calices couleur de rose et de perle ». En hiver, la gelée « y peint tous les arbres en argent ». La jeune sorcière du *Pêcheur et son âme* offre de transmuier en or les feuilles de l'automne ou de tresser les pâles rayons de la lune en un tissu d'argent. Le magnolia « élève ses larges corolles, comme des coupes faites en feuilles d'ivoire repliées, emplissant l'air d'un parfum doux et capiteux » (*The Birthday of the Infanta*, p. 371). Le royaume du dieu de la mer est un décor de féerie; son palais est d'ambre, avec un toit d'émeraude

(<sup>41</sup>) A. J. Farmer, *o. c.*, p. 195.

des transparentes; le sol en est fait de perles brillantes; dans ses jardins se balancent tout le long du jour de grands éventails en filigrane de corail; les poissons y passent en flèche comme des oiseaux d'argent; les anémones s'y accrochent aux rochers; et les œillets y bourgeonnent aux sillons du sable ridé. La petite sirène endormie est décrite de même : « sa chevelure était une toison d'or mouillée... son corps était aussi blanc que l'ivoire; et sa queue était d'ivoire et de perle; d'ivoire et de perle était sa queue; et les algues vertes s'étaient enroulées tout autour; semblables à des coquillages étaient ses oreilles. Les vagues froides déferlaient sur ses seins froids; et le sel luisait sur ses paupières... » (*The Fisherman's Soul*).

Parfois la somptuosité est recherchée pour elle-même, comme lorsque le conteur énumère les richesses d'un fabuleux empereur d'Arabie; la magnificence est alors à peine renouvelée des *Mille et une Nuits*. Mais il s'y allie souvent, chez Wilde comme chez ses maîtres français, un vif souci d'art et d'érudition. Le palais du roi d'Espagne par exemple (*The Birthday of the Infanta*) exprime, dans sa somptuosité médiévale, tout l'orgueil d'une civilisation à la fois primitive et raffinée, d'une cour fastueuse, d'une étiquette minutieuse et hautaine.

L'amour d'Oscar Wilde pour la beauté se marque aussi à l'aspect de ses personnages, à leur costume, à leur groupement.

Son œuvre abonde en portraits rapides et charmants : Lady Windermere avec sa splendide gorge d'ivoire, ses grands yeux de myosotis et ses lourds cheveux dorés; Sybil Merton dont les lèvres entr'ouvertes semblent faites pour la plus suave musique, tandis qu'au fond de ses yeux rêveurs s'étonne toute la tendre pureté de sa jeunesse; le « *Sphinx sans secret* » avec son sourire ambigu, ses grands yeux vagues et ses cheveux dénoués; Virginia Otis, à l'intrépide regard bleu, souple et charmante comme un faon; le *Jeune Roi* rêvant sur sa couche brodée, immobile, la bouche ouverte, le regard effarouché semblable à « un faune sylvestre bruni, ou à quelque jeune animal de la forêt, pris au piège par les chasseurs ».

L'anniversaire de l'Infante est prétexte au plus brillant déploiement de grâces enfantines. Vélasquez n'y est point étranger; mais il n'en a pas fourni tout le détail. En voyant se dérouler les phases de la fête, on se demande comment elles n'ont pas tenté quelque dessinateur ou peintre de marque après Shannon et Ricketts, qui publièrent la première édition illustrée de *A House of Pomegranates*. Il n'est point jusqu'au diable qui ne fasse belle figure lorsqu'il apparaît dans *The Fisherman and his Soul*. Ce n'est point celui de Milton, ni de l'Écriture. Il ressemble comme un frère à Lord Henry Wotton; et Oscar Wilde semble disposé à le réhabiliter, comme fit B. Shaw dans *Man and Superman*. Enfin le *Portrait of Mr. W. H.*, comme *The Picture of Dorian Gray*, repose sur l'exaltation des grâces juvéniles qui distinguent le héros; on a vu là un involontaire aveu du vice qui perdit l'auteur. C'est en tous cas l'expression d'un culte idolâtre pour la beauté plastique, et pour les perfections du corps, indépendamment de celles des âmes.



Cependant nul art n'est plus sensible à la vie. Rendre le changement, tel est le principal avantage de l'écrivain sur le peintre ou le sculpteur. avait écrit Wilde dans *Intentions*.

Même lorsqu'il emprunte ses images au monde inanimé, la lumière chatoie; les pierres qu'il préfère sont celles qui ont des reflets changeants, celles qui émettent des rayons et semblent palpiter; le vent fait trembler la flamme et vaciller les ombres; aux fleurs, aux couleurs ardentes, il prête la vie dévorante du feu; il décrit les nuages qui se poursuivent dans le ciel, les rayons qui glissent sur les feuilles luisantes du lierre, les pâquerettes qui tremblent dans l'herbe, la poussière d'or qui danse dans les rais obliques du soleil. Dans sa langue châtiée et expressive, qui vise à la fois à l'éclat et à la sobriété, et où chaque mot est choisi pour sa valeur, sa sonorité, ses allitérations, on pourrait relever la fréquence des verbes « flicker » et « flit ». Elle est caractéristique. Il note les ombres capricieuses d'oiseaux au vol, vus de l'intérieur d'une salle, à travers un store de tussor, par un beau jour d'été; elles produisent, dit-il, « une sorte d'effet japonais instantané »; et il n'est pas sans faire un retour sur lui-même, lorsqu'il y associe le souvenir « de ces peintres nippons au pâle visage de jade qui, par l'intermédiaire d'un art nécessairement immobile, cherchent à donner le sentiment de la rapidité et du mouvement ».

Son imagination, hantée par la beauté des pierres rares et des métaux brillants, ne l'est pas moins par celle des fleurs; et rien n'est plus frémissant, plus odorant, que les fleurs de Wilde — aubépines rougissantes, cytises au parfum de miel, à la couleur de miel, dont les branchages tremblants semblent défaillir sous un fardeau de flamme, roses capiteuses, ou fraîches grappes de lilas. Les abeilles, les libellules bourdonnent autour d'elles, frôlent les tiges et les herbes, butinent dans les corolles, et s'enivrent de leurs suc. Il met ainsi en marge de ses récits une enluminure brillante d'où se dégage la suggestion d'une nature vibrante et extasiée.

Les fleurs parlent dans ses contes comme dans ceux d'Andersen. Et voici que, belles et suaves comme il les peint, elles jouent la comédie humaine avec une naïveté qui est une très jolie forme d'humour. Les bêtes, les choses s'animent avec elles; et il y a bien de l'adresse, de l'esprit et du charme dans la façon dont leurs propos sont assortis à leur aspect, leur allure ou leur usage.

Si Oscar Wilde s'arrête à un paysage, il le regarde à l'heure où la lumière changeante y insuffle la vie. Il n'y en a pas de plus caractéristique à tous les points de vue que l'aurore à Covent Garden, esquissée dans *Lord Arthur Savile's Crime*, et magistralement traitée dans *The Picture of Dorian Gray*. Plus encore qu'il n'établit un décor, il évoque des scènes animées qui se gravent dans l'esprit avec une netteté extraordinaire; les groupes, les gestes humains l'intéressent plus que n'importe quel spectacle. La couleur, la lumière éclatent ça et là en traits vifs; mais tous servent à souligner l'action,



à en donner le sentiment concret. Il y a là un tempérament descriptif qui a pu être nourri et fortifié par diverses influences, mais dont le timbre, en ses harmoniques persistants, reste fortement personnel.

\* \* \*

#### 9) La sublimation du vice et de la souffrance.

Les spectacles animés auxquels nous convie Wilde sont presque tous splendides ou captivants. Si cependant il en a éliminé comme en se jouant la médiocrité et la laideur, ou presque, le vice et la souffrance y ont leur place; il les transfigure la vie, mais il ne l'édulcore pas, tout au contraire.

Seulement, par la façon dont il les traite, le vice, le crime et la souffrance entrent dans l'harmonie esthétique qu'il crée; il y trouve matière à de subtils effets, à de subtiles et dangereuses jouissances.

Il a d'abord essayé d'en faire un objet d'humour; et c'est là le sens des histoires assez déconcertantes contenues dans son premier recueil.

Lord Arthur Savile, l'heureux fiancé de Sybil Merton, rencontre dans un salon Londonien un chiromancien qui lui prédit qu'il doit commettre un meurtre. Et voici la conscience du jeune homme à la torture : il ne peut épouser celle qu'il aime tant que la redoutable prophétie reste suspendue sur sa tête; et le seul moyen de se libérer est de commettre le crime au plus tôt, pour se marier ensuite sans crainte et sans remords. Seulement il est singulièrement novice en la matière; il choisit ses victimes au prix de longues cogitations : une vieille parente inoffensive, un oncle vénérable, « Dean » de l'Eglise anglicane. Ses deux tentatives laborieusement agencées, avec le concours d'un toxicologiste et d'un nihiliste russe, échouent lamentablement. Et, réduit au désespoir, il erre la nuit sur les quais de la Tamise quand, apercevant le chiromancien auteur de la funeste prédiction, saisi d'une inspiration soudaine, il le précipite dans les flots, épouse Sybil Merton, et jouit ensuite auprès d'elle d'un bonheur sans nuage.

La parfaite extravagance de cette donnée serait insupportable sans la légèreté de touche et la beauté de langue qui en font un agréable divertissement, et sans les intentions qui lui donnent son mordant.

« Plus d'un homme dans la position de Lord Arthur » — écrit Wilde — « aurait préféré les sentiers fleuris de l'amour aux âpres sommets du devoir; mais il était trop consciencieux pour placer ses plaisirs au-dessus de ses principes. Il y avait plus que de la simple passion dans son sentiment pour Sybil; elle était pour lui le symbole de tout ce qui est bon et noble... »

Sous ce plaisant renversement des valeurs, sous cette imperturbabilité, il y a une audacieuse négation des idées admises, un audacieux immoralisme.

*Le Sphinx sans secret* est qualifié en sous-titre d'épure. C'est le portrait rapide et gracieux d'une sirène dépourvue de sa voix, et la brève histoire d'une passion dépourvue d'objet, sous le signe de la vanité et du mystère.

*Le millionnaire modèle*, on l'a dit avec raison, est une anecdote inventée pour le mot de la fin.

Mais *Le fantôme de Canterville* est une autre tentative pour donner un tour aimable et amusant aux aspects tragiques de l'existence.

Un seigneur de Canterville ayant jadis assassiné sa femme fut enfermé par les frères de celle-ci dans un cachot, pour y mourir de faim. Depuis, son fantôme hante l'antique demeure et en terrorise les habitants. C'est là une légende typique de celles qui s'attachent aux vieux châteaux, en Grande-Bretagne plus fréquemment encore qu'ailleurs. L'idée originale de Wilde consiste à établir à Canterville de sympathiques Américains. Il n'avait pas voyagé en vain aux Etats-Unis. Le mélange d'importance et de simplicité, d'esprit pratique et de sentiment, de matérialisme intellectuel et de sympathie intuitive, de pragmatisme avisé et de bonté d'âme qu'il leur prête, possède une saveur et une justesse que la plupart des études, satires ou caricatures parues depuis sont fort loin d'égaler. Les rencontres des divers membres de la famille Otis avec le fantôme; les efforts de celui-ci pour les terroriser; la régularité avec laquelle ses effets les plus imprévus et les plus sensationnels sont déjoués, donnent au récit un irrésistible comique. Jusqu'à ce que le spectre persécuté finisse par plaider sa cause auprès de la charmante Virginia Otis — s'il a tué sa femme, n'est-ce pas strictement une affaire de famille? — et par obtenir pour ses vieux os la sépulture qui lui donnera le repos.

Là encore, le sentiment du relatif, dont vit l'humour, est partout présent, avec celui de l'inanité du jugement moral dans ses formes stéréotypées et traditionnelles.

Le recueil publié par Wilde en 1888, peu après son mariage, est généralement considéré comme moins significatif; il est, dit-on, d'une inspiration détendue, dérivée d'Andersen, et les contes qu'il contient sont d'une fraîcheur quasi enfantine.

Quoique la note sardonique, si sensible dans *Lord Arthur Savile's Crime* et *The Canterville Ghost* n'y soit pas constante, et bien qu'ils soient moins développés que ceux de « *A House of Pomegranates* », ils présentent cependant souvent la vie sous un jour amer. « L'heureux Prince », du haut piédestal sur lequel on a élevé sa statue, contemple les misères de son peuple; et pour y remédier, par les bons offices de son amie l'hirondelle, il est dépouillé de tout l'or, de toutes les pierreries dont on l'avait couvert; mais nul ne lui en sait gré; l'oiseau meurt; le cœur de plomb se fend; et la sottise, la dureté humaine se donnent libre carrière. Il faut l'intervention d'un ange pour qu'en six lignes, tout à la fin, le sacrifice soit agréé par Dieu.

En vain le rossignol donne sa vie et chante en pressant son cœur contre une épine jusqu'à en mourir pour que l'étudiant amoureux apporte à sa bien-aimée la rose rouge — rouge de son sang — qu'elle lui a demandée. La fleur est sans prix auprès des joyaux reçus d'un autre; et le jeune homme

déçu blasphème l'amour. *The Devoted Friend*, *The Remarkable Rocket*, sous une forme plaisante, respirent une misanthropie âpre ou méprisante.

On dirait que Wilde hésite entre deux formules : présenter le mal en te transposant par l'humour, de façon à adoucir la perception de sa laideur et de sa brutalité; ou l'associer à l'amour, à la beauté et à la magnificence, si étroitement que son aiguillon se confonde avec le trouble de la passion ou de l'émerveillement. Jamais il n'abandonne complètement la première : ses fameux paradoxes, et les chapitres brillants où s'épanche dans *Le Portrait de Dorian Gray* une verve impertinente, en relèvent dans une très large mesure; mais c'est pour la dernière qu'il opte dans son troisième recueil de contes, *Une Maison de Grenades*.

« *Le Jeune Roi* » s'achève comme un Miracle : le ciel s'ouvre et laisse pleuvoir ses rayons sur l'élu de Dieu; mais ce sont d'hallucinantes visions d'horreur qui éveillent la conscience du souverain dans le décor raffiné et somptueux qu'on a élevé autour de lui; à l'origine de sa naissance il y eut un drame, mal recouvert par les cendres du temps; et sa mère, morte mystérieusement, repose dans un cimetière désert, hors la ville, auprès d'un corps qui l'avait précédée dans la tombe : celui d'un jeune étranger, merveilleusement beau, dont les mains étaient restées nouées derrière le dos, et le cœur percé de nombreuses blessures. Des thèmes funèbres ou cruels se déroulent en sourdine au cours des réjouissances enfantines pour l'anniversaire de l'infante dans le sombre palais et les brillants jardins de l'empereur; et le nain difforme, que l'on avait fait venir de sa forêt natale pour divertir la petite princesse par ses gambades, meurt sous ses yeux, d'un cœur brisé, sans faire vibrer chez elle un sentiment de pitié ou de regret : « l'infante fronça le sourcil, et comprima ses lèvres délicates comme un pétale de rose en une jolie moue de dédain; « qu'on veille désormais à ce que ceux qui viennent jouer avec moi n'aient pas de cœur », dit-elle — et elle s'enfuit au jardin ».

L'« *Ame du jeune pêcheur* », au cours de ses fantastiques pérégrinations, commet des crimes inavoués; et c'est dans la mort seulement que celui-ci rejoint la petite sirène qu'il abandonna.

L'« *Enfant-Etoile* », après avoir durement expié son orgueil, semble toucher à la récompense promise aux favoris des fées : l'amour des siens, la gloire, le pouvoir suprême, le bonheur et la reconnaissance de son peuple; mais le ver est dans le fruit; et le suc est mêlé d'amertume : car, conclut le conteur, « il ne régna pas longtemps; ses souffrances avaient été si grandes, le feu des épreuves qu'il avait dû traverser était si dévorant, qu'il mourut au bout de trois ans; et celui qui lui succéda exerça le pouvoir pour le mal ».

On a reproché à Wilde le goût qu'il marque pour les impressions mêlées, troubles et violentes; on a vu dans son art un élément équivoque, qui en compromet la valeur. Il est certain qu'à la lumière du scandale qu'il provoqua, la plupart des caractères relevés jusque dans son style descriptif

s'éclaircissent d'un jour spécial; un psychanalyste y lirait sans peine le secret d'un vice caché — qu'on appellerait aujourd'hui pathologique — et celui de sa destinée.

On pourrait soutenir avec lui-même et avec la plupart des artistes, que la beauté d'une œuvre n'a rien à voir avec sa qualité morale. Il est vrai que, tout se tenant dans la vie de l'esprit, il faudrait alors rappeler aussi qu'on lit dans la préface de *Dorian Gray* : « des sympathies éthiques, chez un artiste, ne sont qu'un impardonnable maniérisme de style ». Et c'est probablement ce qui restera des critiques portées sur ses écrits à cet égard. On y perçoit certaines obsessions, en même temps qu'un parti-pris d'immoralisme; et c'est un travers littéraire tout comme un autre.

La mesure dans laquelle ce travers détruit la liberté d'esprit ou le souple jeu de l'imagination et des sentiments essentiel au plaisir esthétique, seule, compte ici. Or il semble qu'il y ait dans la façon dont elle est appréciée une marge considérable qui dépend du lecteur.

Ce serait sans doute montrer trop de candeur que de déclarer avec un biographe de Wilde, L. C. Ingleby, que s'il a eu une conduite ignominieuse, son œuvre est « pure, stimulante et splendide ». Mais on sera d'accord pour reconnaître qu'elle ne contient guère de véritable indécence. Le crime et le péché y sont parfois exaltés; mais ils s'y matérialisent à peine; ils sont l'objet d'une suggestion si enveloppée que les contes, comme d'ailleurs le *Portrait de Dorian Gray*, pourraient, ainsi qu'on disait jadis, être mis entre toutes les mains. S'ils évoquent la trilogie du sang, de la volupté et de la mort, nous l'avons vue mettre en scène, d'abord en France, et depuis, en Angleterre, avec un tel luxe de décor, une si brillante orchestration, une telle abondance et de telles outrances, qu'on ne comprend plus bien l'odieux qui semble encore s'attacher aux écrits de Wilde, ou les réserves qu'ils inspirent.

L'art d'Oscar Wilde n'est point « pur » — pas plus que la vérité qui, dit notre auteur, est rarement simple et n'est jamais pure; mais il est presque constamment délicat. Dans les contes, en particulier, le merveilleux du récit, les personnifications, la fantaisie ou le caractère symbolique des propos, le recul et l'imprécision du temps, l'ensorcellement du style, créent une atmosphère d'irréalité dans laquelle angoisse, crime et tragédie perdent assez de leur horreur pour entrer dans une subtile et rêveuse harmonie.

\* \* \*

#### 10) Le mal dans la vie: le caractère de Dorian Gray.

Avec le *Portrait de Dorian Gray*, Wilde aborde le problème, plus ardu, auquel sa pensée devait logiquement aboutir. Il ne s'agit plus de demander à la vie la matière d'une création artistique, mais bien de transformer l'existence elle-même en une œuvre d'art; et le vice comme la souffrance y

seront intégrés, non plus sous forme d'images plus ou moins lointaines et irréelles, mais dans leur actualité.

Les passages où s'exprime cette doctrine sont si connus qu'il est à peine besoin de les citer. C'est l'ambition que Lord Henry Wotton propose au bel adolescent dont le charme l'a frappé. La vie, dit-il, est le suprême mode d'expression de soi pour quiconque ose en faire usage sans timidités ni scrupules d'aucune sorte — un écrivain de nos jours préciserait : sans aucune répression; et en fait Lord Henry anticipe sur les conclusions de nos psychanalystes avec une surprenante clairvoyance : « je crois » — déclare-t-il — « que si un seul homme vivait sa vie pleinement et complètement, donnant à chacun de ses sentiments une forme, et une expression à chacune de ses pensées, à chacun de ses rêves, une réalisation — je crois que le monde y gagnerait un tel rafraîchissement, un tel élan de joie que nous oublierions toutes nos maladies médiévales, et reviendrions à l'idéal hellénique — à quelque chose de plus beau, de plus riche que l'idéal hellénique, peut-être. Mais l'homme le plus brave d'entre nous a peur de lui-même. Les mutilations du sauvage ont de tragiques survivances; et ce sont les sacrifices qui défigurent nos vies. Nous sommes châtiés de nos négations. Chacune des impulsions que nous nous sommes efforcés d'étouffer couve dans notre esprit, et nous empoisonne. Le corps pêche une fois et se libère de son péché; car l'action est un mode de purification. Rien ne reste alors que le souvenir d'un plaisir, ou le luxe d'un regret. La seule manière de se débarrasser d'une tentation est d'y céder. Résistez-y, et votre âme se languira de ce qu'elle s'est interdit, et du désir de ce que ses lois monstrueuses ont rendu monstrueux et illégitime... »

Mieux qu'un autre, à un degré unique, peut-être, Dorian Gray est doué pour la réalisation de cet idéal; et nous le voyons, séduit par les subtiles flatteries de son tentateur, s'enivrer d'être jeune, et d'être beau. Devant le portrait qu'a peint de lui Basil Hallward, il forme un vœu passionné : demeurer ce qu'il est sur cette toile, immuable comme elle; et voir les stigmates de la vie marquer son effigie, au lieu de déparer sa personne.

Or, ce transfert s'accomplit, et par là le roman de Wilde est merveilleux comme un de ses contes. Mais la fiction ne fait que servir à l'exposition d'un caractère, d'une philosophie et d'une destinée. Et le sens psychologique déployé mérite d'être noté. Le succès durable du *Portrait de Dorian Gray* en relève directement.

On a contesté à Wilde le don d'animer ses caractères. Il y a pourtant chez lui une veine de curiosité psychologique très marquée. Son esthétique est fondée sur un sentiment original des réactions de l'esprit. Et il aime à prendre parti sur certaines anomalies de la vie intérieure. L'attraction ou la fascination du mystère, par exemple, joue un rôle chez plusieurs de ses personnages (Basil Hallward dans *Le Portrait de Dorian Gray*, et Lord Murchison dans le *Sphinx sans secret*). *Le portrait de Mr. H. M.* est construit

sur d'étranges observations : le fanatisme du chercheur; les surprises de la suggestion ou de l'auto-suggestion; la puissance d'une idée préconçue et son épanouissement en obsession; la contagion qui émane de la conviction et du sacrifice.

Ce sont là, il est vrai, des traits détachés, et souvent présentés abstraitement; la plupart des personnages, notamment ceux des comédies, n'ont qu'une existence artificielle; ils sont conçus en fonction des bons mots qui leur sont prêtés ou des situations dans lesquelles ils sont placés; tandis que ceux des drames ou des contes ont toute la généralité, l'indétermination d'êtres symboliques. Les figures secondaires de Wilde, souvent dessinées avec esprit et avec charme, sont traitées en demi-teintes; et Lord Wolton lui-même ne vit guère que cérébralement. Mais Dorian Gray est une véritable création.

Par son côté intellectuel, il est subordonné au grand seigneur qui l'honore de son amitié. C'est Lord Henry qui lui révèle l'esthétisme; c'est lui qui, d'un bon jeune homme, ouvert à la pitié sociale, naïvement épris d'art et innocemment mondain, fait un dilettante, un épicurien et un jouisseur; c'est lui qui le maintient dans la vocation spéciale qu'il lui a insufflée chaque fois qu'il paraît ébranlé. Dorian Gray, disciple docile, adopte toutes ses idées, toutes ses interprétations; aussi a-t-il été parfois regardé comme un piètre représentant de la doctrine; mais sa vie émotive lui appartient en propre; et c'est elle qui est le ressort secret de l'action.

Oscar Wilde s'est dédoublé dans son roman; il a donné sa pensée à l'un de ses héros, et sa forme de sensibilité à l'autre; c'est pourquoi leurs rapports sont si naturels et si inévitables.

Mais dans sa sensibilité, il y a plus de véritable originalité. On ne trouvera ni dans Pater, ni dans Huysmans, ces inspireurs de la pensée, les réactions troubles, violentes et souvent contradictoires de Dorian Gray. L'impressionnabilité, l'impatience, l'orgueil instinctif de la jeunesse se trahissent en lui dès les premiers moments. Les paroles de Lord Henry célébrant l'égotisme, l'idéal païen de la Grèce, la beauté, sa propre beauté, et la valeur supérieure du plaisir, le confondent et le ravissent à la fois :

« Assez — dit-il d'une voix défaillante — assez. Je ne sais que dire. Il y a une réponse à tout cela; mais je ne puis la trouver — ne me parlez plus — laissez-moi réfléchir — ou plutôt laissez-moi essayer de ne pas réfléchir... »

« Pendant près de dix minutes, il demeura immobile, les lèvres entr'ouvertes, et les yeux étrangement brillants. Il était obscurément conscient d'influences entièrement nouvelles à l'œuvre en lui. Cependant elles lui semblaient venir réellement de lui-même. Un corde secrète avait été touchée en lui pour la première fois; et il la sentait soudain vibrer et palpiter étrangement... »

Il rougit de joie à la vue de sa splendide jeunesse sur la toile de Basil; mais il vient d'entendre, en même temps que le panégyrique de la beauté,



un terrible avertissement sur sa brièveté; cette pensée le bouleverse; et le vœu qui aura la valeur du pacte de Faust avec Satan s'échappe de ses lèvres dans un violent mouvement de révolte. Il accuse Basil de ne se soucier que de son art, déplore hautement le malheur de vieillir, se déclare jaloux du portrait, reproche au peintre son œuvre, et éclate en sanglots passionnés.

Riche, oisif, jeune et beau, libéré des entraves que les lois de la vie opposent à l'esthétisme intégral, Dorian Gray va pouvoir s'employer à le mettre en pratique comme jamais il ne le fut auparavant; et ce sera là sa mission, le but de tous ses actes. Sa tenue, sa demeure, seront un modèle de goût et de raffinement; il accumulera chez lui les trésors de l'art; il associera autour de lui les couleurs et les formes, comme un peintre sur sa toile; tout ce qui l'environne sera exquis et parfait. Wilde songe à Pater, lorsqu'il écrit : « oui, il fallait que prévalût un nouvel Hédonisme, comme Lord Henry l'avait prophétisé... soumis à l'intelligence, sans doute, mais affranchi cependant de toute théorie ou de tout système qui impliquât le sacrifice d'aucun mode d'expérience émotive. Un tel Hédonisme devrait avoir pour fin l'expérience en elle-même, et non les fruits de l'expérience, qu'ils soient doux ou amers. Il devrait ignorer l'ascétisme, qui mortifie les sens, aussi bien que le libertinage vulgaire, qui les émousse; mais il devrait nous apprendre à nous concentrer sur chaque moment d'une existence qui n'est elle-même que d'un moment ».

Toujours en quête d'impressions neuves et de sensations rares, il se livre à de patientes et délectables recherches; et ici, il rejoint le héros de Huysmans dans *A Rebours*; outre qu'il subit la fascination d'un étrange livre à couverture jaune, présent de Lord Henry, qui très certainement est ce « bréviaire de la décadence », embelli et idéalisé pour les besoins de la cause, il manifeste, dans un chapitre essentiel, la plupart des goûts que l'écrivain français prête à des Esseintes. Il s'enivre des rites catholiques, et passe du mysticisme aux doctrines matérialistes dérivées du Darwinisme; il étudie les parfums, leur constitution et leur subtile influence; les caprices de l'instinct musical et rythmique primitif; les bijoux, leur rôle dans les fastes et les crimes de l'histoire, et toutes les superstitions qui s'y rattachent.

Mais les expériences les plus significatives de Dorian Gray sont encore celles que lui impose la vie. Son instabilité nerveuse s'y manifeste tout entière. Il aime l'actrice Sybil avec l'enthousiasme, l'abandon d'un collégien, et aussi avec l'ardeur impérieuse d'un homme qui érige en loi le caprice de ses sens. Lorsque, absorbée par son amour pour lui, incapable de mimer d'autres passions que la sienne propre, elle le déçoit, et donne aux amis qu'il avait conviés pour l'admirer sur la scène le spectacle d'une Juliette contrainte et absente, l'humiliation s'empare de lui comme une torture. Il lui reproche âprement la médiocrité de son jeu, refuse d'entendre ses explications, ses protestations désespérées; et dans une des phases d'insensibilité qui suivent ses moments d'exaltation, il la rejette comme indigne

de lui. Peu s'en faut ensuite que, à la vue du portrait altéré, dans un retour d'émotion, pris de remords et de pitié, il ne revienne à elle, résolu à l'épouser, et à se conformer, pour l'amour d'elle, aux règles de conduite ordinaires.

La nouvelle du suicide de la jeune fille le jette dans un abîme de perplexités. Il dévoile à Lord Henry son trouble, et l'étrange détachement qui s'empare rapidement de lui.

« ...De sorte que j'ai tué Sybil Vane — se dit-il comme à lui-même — je l'ai tuée aussi sûrement que si j'avais ouvert sa gorge frêle avec un couteau. Et cependant ces roses n'en sont pas moins belles; ces oiseaux chantent avec tout autant de bonheur dans mon jardin. Et ce soir je dois dîner avec vous, et aller à l'opéra, et souper quelque part, j'imagine, après... Comme la vie est extraordinairement dramatique ! Si j'avais lu tout cela dans un livre, cela m'aurait fait pleurer. Maintenant que c'est arrivé réellement, et à moi-même, cela me paraît trop merveilleux pour les larmes. Voici la première lettre d'amour que j'aie jamais écrite. Comme il est étrange que ma première lettre d'amour soit adressée à une morte ! Sentent-ils, je me le demande, ces êtres blancs et silencieux, que nous appelons les morts ? Sybil ! Peut-elle sentir, savoir, écouter ? Oh, Harry, combien je l'ai aimée ... Pourquoi est-ce que je ne puis pas sentir cette tragédie autant que je le voudrais ? Je ne crois pas que je sois sans cœur... le croyez-vous ?... Il me semble que c'est seulement le dénouement merveilleux d'une pièce merveilleuse. J'y vois toute la terrible beauté d'une tragédie grecque — une tragédie dans laquelle j'ai joué un grand rôle, mais qui ne m'a pas atteint... »

Habilement, son conseiller reprend le même thème; il y introduit des variations; il y mêle son persiflage; et lorsque Dorian Gray l'arrête : « j'ai été affreusement cruel envers elle — vous oubliez cela... », il lui dit :

« Je crains bien que les femmes n'aiment la cruauté — la cruauté absolue — plus que toute autre chose au monde. Leurs instincts sont étrangement primitifs. Nous les avons émancipées; mais elles restent des esclaves à la recherche d'un maître... il vous faut penser à cette mort comme à quelque merveilleuse scène de Webster ou de Ford, ou de Cyril Tourneur. Cette enfant n'a jamais réellement vécu, et donc n'est jamais réellement morte. Pour vous, du moins, ç'a toujours été un rêve, un fantôme qui flottait à travers les pièces de Shakespeare... Pleurez Ophélie, si vous voulez. Mettez-vous des cendres sur la tête parce que Cordélia a été étranglée. Révoltez-vous contre le ciel parce que la fille de Brabantio est morte... mais ne gaspillez pas vos larmes sur Sybil Vane. Elle était moins réelle qu'aucune d'elles » (Chap. VIII).

Ainsi toute souffrance qui ne peut être sublimée doit être niée. L'idée que l'art seul doit affecter une sensibilité cultivée fait d'ailleurs partie de l'esthétisme intégral. Elle était esquissée dans *Intentions*.

« Je suis certain qu'à mesure que la civilisation progressera », écrit Wilde, « et que nous deviendrons plus hautement organisés, les esprits d'élite de chaque siècle — les esprits critiques et cultivés — s'intéresseront de moins en moins à la vie réelle, et chercheront à tirer leurs impressions seulement de ce que l'art a transfiguré. Car la vie pêche terriblement par la forme. Ses catastrophes arrivent comme elles ne devraient pas arriver, et aux gens auxquels elles ne devraient pas arriver... » (p. 314). — « L'art ne nous fait pas de mal; les larmes que nous versons au spectacle sont le type de ces émotions poignantes et stériles qu'il lui appartient d'éveiller. Nous pleurons, mais nous ne sommes pas blessés; nous nous désolons, mais il n'y a pas d'amertume dans notre désolation. Dans la vie, comme Spinoza le dit quelque part, le chagrin nous fait tomber à un degré inférieur de perfection. Mais le chagrin dont l'art nous emplit purifie et exalte... » (p. 319). C'est ainsi que, dans *l'Anniversaire de l'Infante*, l'enfant qui voit sans sourciller mourir son nain pleure au spectacle des marionnettes; mais quand le grand inquisiteur verse aussi des larmes, on dirait bien que l'humoriste chez Wilde perçoit des limites dont le penseur prétendait ne pas s'apercevoir.

Dorian Gray se laisse aisément persuader par Lord Henry qu'il n'en est pas. Penché sur ses impressions, à mesure que ses sens s'émeussent par l'expérience du plaisir, il cherche à les stimuler par toutes sortes d'excitants. Des jouissances délicates, il passe aux jouissances factices et grossières; des salons élégants, aux bouges; et de la société choisie, à la compagnie la plus vile; les lois divines et humaines n'existent plus pour lui qu'afin d'être violées; et il entraîne dans sa déchéance tous ceux qui l'approchent.

Cependant, il reste jeune et beau comme aux jours de son adolescence; la pureté, la candeur n'ont pas quitté son front; son charme émerveille et conquiert. Mais il est miné par une crainte inavouée : celle de voir découvrir le portrait révélateur. Ce témoin de sa honte exerce sur lui une sorte de fascination; dans la chambre condamnée où il l'a relégué, il va le contempler et suivre les progrès de son avilissement. Il devient la proie de ses impulsions. Il montre à Basil Hallward la toile fatale parce que le fardeau du secret lui devient tout-à-coup insupportable; il proclame sa déchéance et son ignominie; il passe du plus amer défi au désespoir, puis à la haine; il tue, sans avoir conscience de le vouloir, « comme s'il obéissait à la sinistre image dressée devant lui, et exécutait un ordre chuchoté à son oreille par ces lèvres sarcastiques... les passions folles de l'animal traqué montèrent en lui; et il abhorra l'homme assis devant la table plus que de sa vie il n'avait rien abhorré... » L'image maudite gardera désormais les mains teintes de sang.

Froidement, il fait disparaître les traces du meurtre. On le dirait inaccessible à tous les sentiments humains. Mais le dégoût de soi l'envahit. « Je suis fatigué de moi », dit-il — « je voudrais être quelqu'un d'autre » — ou encore : « je suis trop concentré sur moi-même. Ma propre personnalité m'est devenue un fardeau ».

Poursuivi, menacé de mort par le frère de son ancienne victime, il connaît une épouvante sans nom. La terreur lui suggère un mensonge désespéré, grâce auquel il se dérobe à cette menace; mais elle continue à le hanter; et de lui, le dilettante, l'esprit fort, affranchi des lois et supérieur à toute faiblesse, elle fait un trembleur et un superstitieux. Il n'aura point cependant James Vane comme justicier. Le dessin de l'intrigue eût été ainsi trop simple. Mais leur rencontre consomme la lente débâcle nerveuse du héros; cet être, usé à force d'avoir joué de ses sensations et de ses émotions, a un dernier sursaut avant de s'écrouler. Il tente de se régénérer; il reproche à Lord Henry de l'avoir moralement empoisonné; il essaie de revenir sur le chemin parcouru; il abjure ses vices.

Fort de sa résolution, il se glisse une nuit dans la pièce où il a relégué le portrait, dans l'espoir d'y voir le signe d'une rénovation. On connaît la dernière page. L'image est plus hideuse que jamais; le masque de l'hypocrisie, ajouté à la bestialité et à la cruauté, lui fait reconnaître l'insincérité et la vanité de ses efforts. Il se précipite alors sur la toile, et la lacère avec le couteau dont il avait frappé Basil. Mais le charme se rompt; les lois de la vie reprennent leur cours : « quand ils entrèrent, ses serviteurs trouvèrent suspendu au mur un portrait splendide de leur maître, comme ils l'avaient vu en dernier lieu, dans toute sa merveilleuse jeunesse et son exquise beauté. Un homme mort gisait sur le plancher, en habit de soirée, un couteau dans la poitrine. Il était flétri, ridé et de traits repoussants. Ce ne fut qu'à l'examen de ses bagues qu'ils le reconnurent ».

\* \* \*

#### 11) La destinée de Dorian Gray.

La donnée de ce récit s'impose à l'esprit, d'abord à cause du grand talent avec lequel elle est présentée — le passage de l'ordre naturel à l'ordre fantastique a rarement été ménagé avec autant d'adresse et de tact —, ensuite à cause de sa portée symbolique. Il faut bien s'arrêter au sens de cette allégorie, car avec le caractère de Dorian Gray, elle constitue l'originalité la plus certaine de l'œuvre.

On avait, avant Wilde, défini la doctrine esthétique dans son application à la vie; le germe s'en trouve chez Pater, pour ne point parler de Baudelaire ou de Gautier; et cette application est amplement développée dans *A rebours*, on l'a dit.

Nous venons de voir avec quel accent personnel et vécu Oscar Wilde décrit l'impressionnabilité, les émotions violentes et instables de son héros. Les curiosités de Dorian Gray ne sont pas non plus tout-à-fait celles de des Esseintes. Il y a, ainsi que le fait remarquer A. J. Farmer, plus d'érudition et d'intellectualité chez le décadent français. On pourrait ajouter que Huysmans montre d'autre part infiniment moins de retenue que Wilde dans la

peinture de ses excès, ce qui n'est pas toujours un gain pour l'art; il n'oublie jamais qu'il fut disciple du « Naturalisme » avant de se convertir à l'esthétisme; et les aspects physiologiques de la vie sont à l'honneur dans son récit; on y trouve un sadisme plus accusé, et aussi de l'obscénité; il n'est guère moins question d'aigreurs d'estomac et de clystères que d'orgues à parfums et à liqueur, ou de tortues incrustées de pierreries. Il convient d'ailleurs de rappeler que si dans son roman Oscar Wilde a donné une version admirative, et intentionnellement idéalisée, de *A rebours*, dans une lettre datée de 1896 il juge sévèrement *En route*, qui lui fait suite. « C'est un livre très surfait » — écrit-il — « qui n'est guère que du simple journalisme. Il ne fait pas entendre une seule note de la musique qu'il prétend évoquer. Le sujet en est délicieux; mais le style, il va sans dire, est dénué d'intérêt — négligé et mou. La langue est pire que celle d'Ohnet. Ohnet essaie d'être médiocre, et y réussit; Huysmans essaie de ne pas l'être, et échoue » <sup>42</sup>.

L'homme qui faisait ces réserves n'était pas un passif imitateur; et la destinée symbolique de Dorian Gray, plus encore que son caractère, ou la manière du récit, appartient en propre à Wilde. Marius l'Epicurien a évolué vers un mysticisme évangélique; des Esseintes s'achemina à une conversion au dogme catholique; Dorian Gray, seul, malgré ses velléités de réforme, porte l'esthétisme à ses dernières conséquences; et il aboutit à l'anéantissement.

On a beaucoup discuté ce dénouement. Certains y ont vu le châtement du héros pour avoir transgressé la morale courante; et l'œuvre, malgré le caractère dangereux et le charme équivoque des théories et des suggestions qu'elle contient, devrait alors être classée dans la littérature édifiante. De sérieux écrivains, des revues bien pensantes ont adopté cette interprétation <sup>43</sup>. Oscar Wilde lui-même, répondant aux attaques violentes provoquées par son roman, a joué avec cette idée, un peu comme le chat avec la souris. « Après tout » — écrit-il — « mon livre a une morale : tout excès, aussi bien que tout renoncement, entraîne son châtement. Le peintre Basil Hallward, qui pousse beaucoup trop loin le culte de la beauté physique, comme presque tous les peintres, meurt assassiné par celui dans l'âme de qui il a créé une vanité monstrueuse et absurde. Dorian Gray ayant mené une vie toute de sensations et de plaisirs essaie de tuer sa conscience, et en même temps se tue lui-même. Lord Henry Wotton cherche à être simplement un spectateur de la vie, et il découvre que ceux qui refusent la bataille sont plus profondément blessés que ceux qui y prennent part. Oui, il y a une terrible morale dans *Dorian Gray* — une morale que les gens à l'esprit mal tourné n'y découvriront pas, mais que verront ceux qui ont l'âme saine. Est-ce

(<sup>42</sup>) *Supplementary Letters. Writings of O. Wilde.* Uniform ed. 1907, vol. I

(<sup>43</sup>) Voir A. J. Farmer, *o. c.*, p. 142.

une erreur artistique ? Je le crains bien... c'est la seule erreur du livre »<sup>44</sup>.

Ces vues sont cependant trop contraires à tous ses principes et à tous ses penchants, sous la forme simplifiée qu'il leur donne ici, pour être retenues. D'ailleurs Lord Henry Wotton, le Méphisto de cette tragédie, échappe, quoi qu'en dise Wilde, à tout jugement.

Plus finement, on a suggéré que Dorian Gray est un mauvais élève du grand seigneur dilettante; car il reste en somme tourmenté par quelques scrupules, accessible au remords et à toutes les craintes qu'il engendre. C'est de son philistinisme persistant qu'il est finalement puni<sup>45</sup>.

Cependant le geste qui provoque la catastrophe n'est point dicté par le repentir. Dorian Gray a vaincu ses intentions de réforme; et il désire simplement détruire la trace de ses vices pour s'y adonner plus librement. En outre, cette interprétation comme la première a l'inconvénient de faire intervenir la notion de châtiment, qui n'a plus de sens du moment que celle d'obligation morale disparaît.

L'auteur d'une étude remarquable et encore inédite sur l'esthétique d'Oscar Wilde, J. Charbonnier, suggère une explication voisine : le héros a failli au culte de l'art, parcequ'il y a engagé des émotions et des passions. Il ne s'est pas conformé à l'évangile idéaliste et intellectualiste qui est celui d'Oscar Wilde et de Lord Henry. C'est de beaucoup la conjecture qui porte le plus loin; et telle était probablement, au moment où fut conçu le roman, l'intention non formulée qui guida son auteur. Le rôle de Basil Hallward et celui de Sybil Vane, ainsi que le remarque J. Charbonnier, ne se comprennent pas autrement.

On peut aussi se demander si, dès ce moment, et à vrai dire bien auparavant, la pensée d'Oscar Wilde ne fut pas traversée par l'impossibilité pratique de séparer par un divorce radical la sensibilité à l'art et la sensibilité à la réalité. L'existence esthétique est une sorte de paradoxe ou d'équilibre instable difficilement réalisable; le geste de Dorian Gray détruit les circonstances accidentelles qui lui avaient permis d'y parvenir; et tout rentre dans l'ordre. Il retombe sous les lois de la vie, qu'il avait pour un temps éludées. Le livre n'est point « moral » à proprement parler; il traduit une fatalité, dans laquelle on peut trouver un enseignement. Mais chacun est libre de le définir à son gré : « ceux qui vont au-dessous de la surface le font à leur péril », dit Oscar Wilde dans la préface qu'il écrivit après coup pour son roman. « La vie morale de l'homme fait partie du sujet qui s'offre à l'artiste », confesse-t-il encore; « mais la moralité de l'art consiste dans l'emploi parfait de moyens imparfaits... ».

Il faut l'acquitter de toute intention consciente et conséquente autre que celle d'extraire des réalités spirituelles qui l'intéressaient le plus profondément — les effets de l'émotion esthétique sur la nature humaine et les

(44) V. R. B. Glaenzer : *Decorative Art in America*, Introd.

(45) J. A. Farmer, *o. c.*, p. 192-193.



conflits qu'elle y détermine — les éléments d'une belle histoire, brillante et tragique, susceptible de charmer l'esprit et les sens comme de stimuler les émotions et la pensée. A-t-il voulu en même temps « se libérer d'une hantise? » <sup>46</sup> Il ne semble pas en tous cas qu'il y soit parvenu. Mais la facilité et le plaisir avec lesquels, de son propre témoignage, il écrivit cet ouvrage, comme ce que la conception, dans l'ensemble et dans le détail, a de défini, d'assuré et d'inévitable, obligent à y voir, malgré toutes les imitations qu'on y a signalées, la satisfaction d'un instinct d'expression impérieux, et une création intensément personnelle.

L'incompatibilité de l'esthétisme intégral et de la vie est un fait patent. Wilde l'a traduite fortement, en une comédie élégante doublée d'un drame psychologique qui commence et qui s'achève par un symbole saisissant. Et sa réaction propre à l'égard des faits sur lesquels se fonde la fiction qu'il présente, s'il avait voulu la préciser, n'aurait été ni l'acceptation ni la révolte, ni l'approbation ni le blâme; mais un pessimisme sans bornes — ce pessimisme qui a précédé et, en quelque mesure, rendu inévitable l'écroulement de sa propre fortune; ce pessimisme qu'on entrevoit souvent dans son œuvre, et qu'attestent plusieurs de ses contemporains, W. B. Yeats en particulier <sup>47</sup>. Les paraboles renouvelées de l'Évangile qu'il aimait à conter, et dont plusieurs nous ont été transmises, en portent l'empreinte. Le lépreux et l'aveugle, guéris tous les deux, tombent dans la débauche; la prostituée, absoute, revient à son vice; celui qui fut ressuscité pleure inlassablement parcequ'il a été rendu à la vie; et tous se retournent contre le douloureux Sauveur : « Que pouvais-tu attendre d'autre?... » On a rarement exprimé une tristesse aussi absolue et aussi inaccessible à toutes les formes d'espoir.

\* \* \*

## 12) Velléités sociales.

Tous ces éléments composent à Oscar Wilde une physionomie complexe et originale. Son art ne consiste pas principalement à mettre en œuvre une doctrine excessive, aristocratique, orgueilleuse et dont il n'est qu'en partie l'auteur. On y trouve aussi d'autres accents plus largement humains :

Un sentiment de la vie émotive qui donne à plusieurs de ses contes un arrière-plan de poésie rêveuse, et à son roman une intensité dramatique extraordinaire.

Une hantise des fatalités intérieures qui teinte d'amertume ou de tristesse presque tous ses écrits, même lorsqu'ils sont relevés d'humour et papillonnants d'esprit. Beaucoup ont connu cette obsession comme lui; le déterminisme qu'il avait retenu de son contact avec le Darwinisme et l'évolutionnisme

(<sup>46</sup>) A. J. Farmer, *o. c.*, p. 191.

(<sup>47</sup>) Introd. au vol. III des *Œuvres Complètes*, éd. 1923.

scientifique ambiants ont probablement contribué à la confirmer et à l'accroître. A mainte reprise il affirme son matérialisme psychologique. On lit dans les aphorismes réunis sous la signature de Sebastian Melmoth en 1905 : « La vie n'est pas gouvernée par notre volonté ou nos intentions; la vie est une question de nerfs, de fibres, et de cellules lentement construites, dans lesquelles la pensée se cache, et la passion abrite ses rêves... » C'était là une de ses convictions fondamentales.

Son jugement sur les valeurs spirituelles n'est cependant pas aussi simpliste et négatif que la lecture rapide de ses œuvres à la lumière du scandale qui reste attaché à son nom pourrait le faire croire. Malgré toutes les déclarations de Wilde contre la vertu dogmatique et traditionnelle, malgré le détachement qu'il affiche dans ses moindres propos, il y a chez lui une conscience sociale, et il n'est pas inaccessible à la pitié.

On l'a vu dans ses premières conférences sur l'art, il a souscrit au début de sa carrière à l'évangile de William Morris, qu'il rencontra à Londres quand il y vint en quittant Oxford <sup>48</sup>. Et *The Soul of Man under Socialism* — qu'il écrivit dit-on après une conférence populaire de G. B. Shaw au cours de laquelle il avait pris la parole <sup>49</sup> — apporte une preuve très inattendue et très saisissante de velléités démocratiques associées à un individualisme spirituel intransigeant. C'est au nom du bien commun et du développement de l'espèce qu'il défend le culte de soi dans *Intentions*; il le déclare avec un savoureux humour : « ils manquent leur but, ces philanthropes et ces rêveurs sentimentaux qui vous rebattent les oreilles des devoirs envers le prochain. Car le progrès de la race dépend du progrès de l'individu; lorsque la culture de soi a cessé d'être la fin poursuivie, l'intelligence est immédiatement abaissée, et souvent ultérieurement ruinée. Si vous rencontrez à dîner un homme qui a passé sa vie à faire sa propre éducation — rare exemple de nos jours, j'en conviens; mais enfin, cela arrive — vous quitterez la table enrichi, avec l'impression que vous avez été en contact un moment avec un haut idéal, et en demeurez illuminé. Mais — oh — avoir pour voisin quelqu'un qui a passé sa vie à essayer de faire l'éducation des autres! Quelle terrible expérience! Combien insondable et désolante est l'ignorance qui résulte inévitablement de cette habitude fatale : imposer ses opinions!... »

S'il attaque la philanthropie, c'est par souci du bonheur pour tous. « Le fait que la sympathie humanitaire s'oppose aux lois de la nature, en favorisant la survivance de l'inapte, peut conduire l'homme de science à mépriser ses faciles vertus; le sociologue peut s'élever contre elle parcequ'elle met l'imprévoyant sur le même pied que le prévoyant, et prive ainsi la vie de l'encouragement au travail qui est le plus fort parcequ'il est le plus sordide. Mais aux yeux du penseur, le vrai vice de la sympathie émotive consiste à paralyser la connaissance et à nous empêcher de résoudre un seul problème

(48) Voir ci-dessus, pp. 170-172.

(49) Voir Frank Harris: *Oscar Wilde*, vol. II, chap. 17.

social. Nous essayons aujourd'hui d'écarter la crise qui se prépare, l'inévitable révolution, comme disent mes amis les Fabiens, à force d'aumônes et de subventions. Or quand la révolution ou la crise se produiront, nous serons impuissants, parceque nous ne saurons rien. Ne nous y trompons pas, l'Angleterre ne sera jamais civilisée tant qu'elle n'aura pas ajouté le royaume d'Utopie à ses possessions... » (*The Critic as Artist*, p. 326 et 327).

Le sentimentalisme d'Andersen, sa préférence pour les pauvres, les déshérités, les faibles et les enfants, répand un peu de sa douceur illusoire dans plusieurs contes de Wilde (*The Happy Prince*, *The Selfish Giant*, *The Star Child*). Le dialogue qui s'engage dans *The Young King* entre le tisserand et le souverain, pourrait faire partie de « *A King's Lesson* », cette vision vengeresse de W. Morris; et les scènes d'esclavage qui suivent, dans leur décor exotique et leur éloquence muette, sont du même ton.

Dans le *Portrait de Dorian Gray*, sur les lèvres de Lord Henry, la question revêt un autre aspect encore : « je puis avoir de la sympathie pour tout au monde », dit-il, « excepté pour la souffrance. La souffrance est trop laide, trop horrible, trop triste. Il y a quelque chose de terriblement morbide dans la sympathie moderne pour la douleur. On devrait sympathiser avec la couleur, la beauté, la joie de la vie. Moins on parlera de ses plaies, et mieux cela vaudra ».

C'est là une réaction dictée par le caractère du personnage, qui d'ailleurs, on l'a vu, incarne tout un aspect de l'auteur. Mais le thème était déjà présent dans *Intentions* sous la forme suivante : « Le problème de l'*East End*? C'est celui de l'esclavage; et nous essayons de le résoudre en amusant les esclaves... je ne désire rien changer en Angleterre, excepté le climat; la contemplation philosophique me suffit. Mais comme le XIX<sup>e</sup> siècle a fait banqueroute par une excessive prodigalité de sympathie, je propose que nous demandions à la science de nous mettre dans le droit chemin ». (Chap. 2).

La pensée sociale d'Oscar Wilde — ou plutôt ses velléités de pensée sociale — va de la doctrine de William Morris à un individualisme aristocratique, qui l'apparente à Nietzsche (qu'il ne connut sans doute pas<sup>50</sup>), et à un idéal scientifique qui rappelle les théories de H. G. Wells; aucune de ces attitudes n'est celle d'un indifférent ou d'un sceptique. Sans doute est-ce ici le lieu de mentionner plusieurs traits qui tendent à humaniser la physiologie du malade dont le puritanisme Victorien a fait un monstre. W. B. Yeats, dans son autobiographie, en donne une esquisse inattendue et charmante : Wilde, jeune époux et jeune père, avant l'époque où se manifesta son vice, dans un foyer qui semblait promettre de réaliser une rare et précieuse harmonie. Au dire de ses biographes, beaucoup plus tard, l'auteur de *Dorian Gray* en prison, hors de l'atmosphère factice et excitante qui l'avait

(<sup>50</sup>) Selon R. Ross, au témoignage de J. Charbonnier. Mémoire inédit.

enivré et perversi, frappa ses compagnons de misère par sa bonté, sa délicatesse et sa sympathie — de même que lui se louait hautement des leurs. « Il se conduisit avec nous comme un saint », dit l'un d'eux... <sup>51</sup>. La pitié indignée qui s'amassa en lui pendant ses deux longues années de baigne lui inspira les vers que l'on s'accorde à regarder comme son chef-d'œuvre poétique : *The Ballad of Reading Gaol*; et parmi ses derniers écrits se trouvent deux lettres adressées à la presse pour réclamer l'adoucissement du régime des prisons à l'égard de l'enfance coupable.

Enfin, dans l'acte de défense et d'accusation qu'il écrivit en prison, et qui fut publié en partie sous le titre de *De Profundis* en 1905, s'il reste fidèle au culte de l'art, il y inclut celui de la souffrance, « parcequ'elle dépouille l'être de ses impuretés ». Prétendre devenir meilleur — écrit-il — « est une affectation que dément toute notre science. Mais approfondir son âme est le privilège de ceux qui ont souffert... » (p. 125). Bien que les sentiments exprimés — le regret, l'humilité, la douceur — soient contredits par une certaine emphase, et par l'habitude invétérée de se mettre en scène, on ne peut guère douter de leur sincérité. Le christianisme duquel il se rapproche, et auquel il devait se convertir tout à la fin de sa vie, est, ainsi que l'appelle un penseur d'une trempe bien différente, « *the worship of sorrow* ».

\* \* \*

### 13) Velléités morales.

Pas plus que la sympathie et le remords social, le sentiment proprement moral n'est aussi complètement banni de l'art par Oscar Wilde que pourraient le faire croire ses déclarations outrancières, ou ses excès. Il s'est posé dans son œuvre en ennemi de la religion, de la société, de la morale et de leurs lois.

Mais son attitude semblerait moins négative s'il était permis de l'interpréter à la lumière de la distinction établie par Bergson entre la morale fermée et la morale ouverte.

C'est à la première, celle de la conservation sociale, des règles et des dogmes hérités, que s'adresse l'animosité de Wilde; c'est au nom de celle-là qu'il fut condamné; et c'est celle-là qu'il a mise au défi par ses écrits et par ses actes.

Qu'il en ait entrevu une autre, si mal définie et si imprudente qu'elle puisse paraître, c'est ce que bien des textes prouvent à n'en pouvoir douter; et c'est ce qui met, au cœur du temple qu'il a édifié à l'art, une flamme secrète, un flamme qui vacille sans s'éteindre aux souffles les plus mortels

---

(51) L. C. Ingleby, *Oscar Wilde, Part. I, Fourth Period.*

de sa critique. Il suffit de parcourir *The Critic as Artist* pour la voir jaillir et briller ça et là : « le véritable critique sera toujours sincère en servant le principe de la beauté, mais il cherchera la beauté dans tous les siècles et toutes les écoles, et ne souffrira pas qu'on le limite à aucune habitude de pensée, ou à aucune conception stéréotypée... il ne consentira pas à être l'esclave de ses propres opinions. Car qu'est l'esprit sinon le mouvement dans la sphère de l'intelligence? L'essence de la pensée, comme l'essence de la vie, est la croissance » (p. 334).

On lit encore : « La science échappe à la morale, car elle tient les yeux fixés sur les vérités éternelles. L'art échappe à la morale, car il tient les yeux fixés sur ce qui est beau, immortel, et toujours changeant. A la morale appartiennent les sphères plus basses et moins intellectuelles... Qui imposera des limites à l'artiste? — à l'artiste, qui accepte les faits de l'existence, les transforme en visions de beauté, leur fait exprimer la pitié, ou la vénération, révèle leur couleur, leur miracle, leur véritable sens éthique, et construit avec eux un univers plus réel que la réalité elle-même, et d'une portée plus haute, plus noble... » (p. 336). Aussi « quand nous atteindrons la véritable culture qui est notre but, nous atteindrons cette perfection dont les saints ont rêvé, la perfection de ceux à qui le péché est impossible, non parcequ'ils pratiquent le renoncement de l'ascète, mais parcequ'ils peuvent faire tout ce qu'ils souhaitent sans nuire à l'âme, et ne peuvent rien désirer qui nuise à l'âme, l'âme étant une entité si divine qu'elle peut transmuier en éléments d'une plus riche expérience, en une réceptivité plus affinée, ou en pensées plus neuves, des idées, des actions ou des passions qui seraient vulgaires chez le vulgaire, basses chez un être inculte, honteuses chez un être vil... » (p. 351).

Ainsi Wilde rejoint le quiétisme; et la notion de responsabilité l'embarasse d'autant moins que pour lui, l'homme n'est pas libre de ses actions. Lorsqu'il dit dans *Intentions*, et répète dans son *De Profundis*, que le sentiment des valeurs est fondé sur ce qu'un homme *est* et sur ce qu'il *devient*, et non sur ce qu'il *fait*, il accepte une contradiction dont s'est accommodé plus d'un théoricien de la nécessité.

Le *Portrait de Dorian Gray* repose sur l'impossibilité de séparer radicalement les deux morales : celle de l'inspiration et celle de la conformité. La spiritualisation des sens par des méthodes à inventer : tel est le but d'abord proposé à l'ambition de son héros. La laideur de son âme : tel est l'aiguillon qui, par deux fois, le pousse à revenir aux chemins battus. Et l'admission d'une différence fondamentale entre le bien et le mal reprend, chez cet « immoraliste », une forme quasi orthodoxe dans son tragique entretien avec Basil Hallward : « chacun de nous porte en lui le paradis et l'enfer », s'exclame-t-il avec désespoir.

Que Wilde ait d'ailleurs toujours et à tous risques préféré la morale inspirée à celle de l'obéissance, cela ne laisse pas de douter. Le conte énig-

matique et charmant qu'il a appelé *The Fisherman and his Soul* ne s'éclaire qu'ainsi. On y voit, sur une côte lointaine et fabuleuse, un jeune pêcheur retirer de ses filets une petite sirène dont il s'éprend. Pour la rejoindre au fond des eaux, il apprend qu'il lui faut se séparer de son âme; et, par des rites magiques, il y parvient. Alors s'élève un étrange dialogue entre l'âme consternée et le pêcheur; elle le supplie de lui laisser au moins son cœur comme compagnon; mais il refuse. Avec quoi donc aimerait-il la petite sirène? — Or, l'âme laissée à elle-même, se déprave; elle revient lui offrir chaque année, pour qu'il la reprenne, sagesse, richesse ou plaisirs acquis au prix d'atroces forfaits; et lorsqu'enfin il proteste : « pourquoi me tentes-tu? » — elle répond : « as-tu donc oublié que lorsque tu m'as envoyée errer de par le monde, tu ne m'as pas donné de cœur? » — Elle réussit à l'arracher au domaine des mers; et comme il se languit de la petite sirène, les vagues démontées la rejettent morte sur le sable. Dans un transport doux et cruel, il l'embrasse et se laisse emporter par les flots avec elle.

Or le prêtre, qui avait blâmé son attachement à une créature hors de la loi divine, les maudit, et lorsque leurs corps sont retrouvés, ordonne qu'ils soient enfouis loin de tout sol consacré, dans un lieu reculé appelé le champ des Fuller. Mais voici que trois ans plus tard, un jour de fête, le prêtre vient à sa chapelle « pour montrer au peuple les plaies du Seigneur et le menacer du courroux divin ».

« Et quand il se fut revêtu de ses ornements, qu'il fut entré et se fut prosterné devant l'autel, il vit que l'autel était recouvert de fleurs étranges, qu'on n'avait jamais vues auparavant. Etranges d'aspect il les trouva, et d'une curieuse beauté; et leur beauté le troubla; et leur parfum fut doux à ses narines. Il se sentit heureux, et ne comprit pas pourquoi il était heureux.

» Et après qu'il eut ouvert le tabernacle, et encensé l'ostensoir, et montré au peuple la pure hostie, et l'eut refermée derrière le voile des voiles, il commença à parler au peuple, avec l'intention de le menacer du courroux divin. Mais la beauté des fleurs blanches le troublait, et leur parfum était doux à ses narines; et il lui vint d'autres paroles aux lèvres; il ne parla pas du courroux divin, mais du dieu dont le nom est amour; et il ne savait pas pourquoi il le faisait.

» Et quand il se fut tu, le peuple pleurait. Il retourna à la sacristie, et ses yeux étaient pleins de larmes. Et les desservants commencèrent à le dévêtir, à lui enlever son aube, sa ceinture, sa manipule et son étole; et il demeurerait comme perdu dans un rêve.

» Et après qu'il fut dévêtu, il les regarda, et dit : « quelles sont ces fleurs sur l'autel, et d'où viennent-elles? »

» Et ils lui répondirent : « ce que sont ces fleurs, nous ne pouvons le dire; mais elles viennent du champ des Fuller ». Et le prêtre se mit à trembler; il retourna dans sa maison, et pria.

» Et au matin, avant le jour, il sortit avec les moines et les musiciens,



ceux qui portent les cierges et ceux qui balancent les encensoirs, et une grande multitude; il s'approcha du rivage, et il bénit la mer, avec tous les libres êtres qui y vivent. Les faunes aussi, il les bénit, et les petites créatures qui dansent dans les sous-bois; et les créatures aux yeux vifs, dont les regards brillent à travers les fourrés. Il bénit tout ce qui respire dans l'univers de Dieu; et l'assistance était remplie de joie et d'émerveillement. Cependant, il ne poussa plus jamais de fleurs dans le champ des Fuller; la terre y demeura stérile comme auparavant; et le peuple des flots abandonna le golfe qu'il avait accoutumé de fréquenter pour une autre région des mers ».

Le miracle ne saurait racheter le monde; mais il n'en est pas moins le miracle.

Même après sa chute, lorsque Wilde penche au christianisme, c'est à la « morale ouverte » qu'il donne son adhésion. Dans son *De Profundis*, il annonce l'intention d'écrire deux ouvrages; l'un sur le *Christ en tant que précurseur du romantisme* — peut-être encouragé à donner à ses idées cette forme précise parceque, pour Hegel, le développement du Christianisme coïncide avec celui de la phase « romantique » de l'art; et l'autre sur les *Rapports de la vie artistique avec la conduite*. Ces ouvrages ne furent jamais écrits. Mais il indique les grandes lignes du premier. Dans ses aphorismes, on lit : « la Renaissance fut grande parcequ'elle respecta l'individualisme; le Christ l'enseigna; le socialisme nous le donnerait »; et c'est parce que le Messie des chrétiens a vécu et prêché cet idéal, espoir de l'avenir, qu'il le vénère. Jésus n'a pas, dit-il, recommandé l'altruisme; « mais il nous a montré qu'il n'y a pas de différence entre la vie des autres et la nôtre, donnant ainsi à l'homme une personnalité accrue et titanesque... ». Il montre en lui le plus grand des artistes; il s'émerveille de son imagination; il porte aux nues son don de création poétique : ne nous apporte-t-il pas « tous les éléments qui donnent à la vie la couleur et l'accent — mystère, étrangeté, pathétique, puissance de suggestion, extase, amour... » ? Sa justice même est celle du cœur; elle est toute de sympathie; c'est la justice poétique; et il ne devrait pas y en avoir d'autre : « le mendiant va au ciel parce qu'il a été malheureux. Je ne puis pas concevoir de meilleure raison pour qu'il y soit envoyé...; si la seule chose que le Christ eût jamais dite était : ses péchés lui seront remis parce qu'elle a beaucoup aimé, c'eût été la peine de mourir pour l'avoir dit... ».

\* \* \*

#### 14) Inspiration philosophique.

Nous sommes ici bien loin non seulement de la morale révélée et autoritaire des orthodoxies, mais encore de l'altruisme et du rationalisme des doctrines « utilitaires »; et pourtant celles-ci étaient issues d'une philosophie

scientifique à laquelle Oscar Wilde doit plusieurs de ses notions essentielles sur le monde et sur la vie.

C'est qu'il avait poussé la critique des idées et des sentiments plus loin que les théoriciens de l'empirisme et de l'évolutionnisme; il l'avait poussée jusqu'au scepticisme absolu et à l'anarchie: « j'ai montré », écrit-il encore dans son *De Profundis*, « la relativité de la vérité; et que ce que nous appelons vrai et faux répond seulement à des attitudes différentes de l'intellect humain. J'ai montré que l'art était la plus haute de toutes les réalités; et que la vie n'était qu'une des branches de l'art ».

C'est encore qu'il a subi pleinement l'attraction de grandes philosophies idéalistes : celles de Platon et de Hegel, et reçu d'eux le sens d'une autre méthode de connaissance.

C'est enfin que l'intuitionnisme, qu'il vivait si intensément et dont il a donné si clairement la théorie dans le domaine de l'esthétique, tend à se compléter dans celui de la vie, cette « branche de l'art », par une morale indépendante, sinon révolutionnaire. L'auteur du mémoire inédit déjà cité, dans un chapitre sur « le sens nouveau de l'Hédonisme », note que le plaisir est pour Wilde l'équivalent d'une extase mystique. Il y trouve l'anéantissement du temps et de la durée, l'accès à l'éternité ou à l'absolu. La jeunesse perpétuelle de Dorian Gray n'a pas d'autre signification; et c'est aussi l'explication du poème en prose intitulé : *l'Artiste*. Du bronze dont avait été fondue la statue de « la Douleur qui dure éternellement », le sculpteur en coule une autre : celle du « Plaisir qui ne dure qu'un instant ». Or c'est le même métal; la forme seule a changé; de par la magie de l'art, l'éternité se condense en une seconde de bonheur.

Un tel mysticisme s'inscrit contre toutes les orthodoxies. Il n'est pas surprenant que Wilde, en prétendant annexer l'enseignement du Christ, ait paru à beaucoup porter l'impudence à son comble, et ait soulevé des protestations retentissantes jusque sous les voûtes de Westminster Abbey <sup>52</sup>.

Mais la cohérence intérieure d'une pensée exceptionnellement riche, le timbre fortement défini et cependant complexe d'une sensibilité personnelle, expliquent la durée d'une œuvre qui survit au scandale, qui survit à toutes les accusations de plagiat ou d'affectation, et dont la prise sur le public ne paraît pas près de faiblir.

Elle a le mérite d'illustrer avec un éclat extraordinaire la plupart des tendances contemporaines. Wilde le dit lui-même, en des lignes orgueilleuses souvent citées, et où la clairvoyance l'emporte encore sur la présomption : « je me trouvais entretenir un rapport symbolique avec l'art et avec la culture de mon siècle. Je m'en étais rendu compte en moi-même à l'aurore de ma vie, et forçai mon siècle à l'admettre dans la suite. Peu d'hommes ont eu une pareille position de leur vivant et l'ont vu ainsi reconnaître. Elle n'est généralement saisie — si elle doit l'être — que par les historiens et

---

(52) Voir Ingleby : *Oscar Wilde, Fourth Period, part 8*.

les critiques longtemps après. Pour moi, il en fut autrement... Byron est une figure symbolique; mais ce sont les passions et la lassitude de son siècle qui se reflètent en lui; ce que j'ai incarné était plus noble, plus permanent, d'une portée plus large et plus essentielle » (*De Profundis*, p. 22).

D'un point de vue plus extérieur, Richard Le Gallienne exprime une opinion analogue dans ses *Romantic Nineties*. « Wilde est sans comparaison l'incarnation suprême de l'esprit des années quatre-vingt-dix », écrit-il. « Cette période vit appliquer toutes les idées nouvelles accumulées par l'action destructive de la pensée scientifique et philosophique sur tous les genres de convention ou d'autorité, d'ordre spirituel, moral, social ou artistique. De là cette affirmation d'individualisme dans tous les domaines qui est encore en honneur aujourd'hui. Wilde fut la synthèse de tous ces symptômes de changement. On peut dire qu'il inclut Huxley et Pater, Morris, Whistler, Mr. Bernard Shaw et Mr. Max Beerbohm dans l'éclectisme prodigieux de son extravagante personnalité ».

\* \* \*

### 15) Conclusion.

Wilde a apprécié l'art des peintres impressionnistes avec une sympathie pleine de finesse dans ses *Intentions*; mais il se sépare nettement d'eux, refusant de limiter ses sujets aux « effets atmosphériques », et conseillant plutôt aux artistes de rechercher pour elle-même « la beauté imaginative de la ligne et de la divine couleur », et de ne pas regarder le monde avec les organes du corps, mais avec ce regard de l'âme « qui porte plus loin et est plus favorable aux nobles évocations ». Il s'inscrit parmi les champions d'un idéal décoratif. Plutôt qu'avec les impressionnistes, c'est avec les « expressionnistes » qu'il faudrait le classer; car son œuvre, où fleurissent le merveilleux et l'arbitraire, où tout est choix, intention, humour ou poésie, est à la fois une stylisation et une transposition audacieuses de la vie.

Il est difficile de mesurer son influence. Malgré ses succès littéraires, oratoires et mondains, ses prétentions et son extravagance ont fait de lui un isolé. Le *Yellow Book* et la *Keynotes Series* se sont fondés en dehors de lui. Il porta sur le fameux périodique un jugement catégorique et malveillant qui ne s'explique que par quelque animosité littéraire : « Le *Yellow Book* a paru; il est ennuyeux et dégoûtant. C'est un échec complet et je m'en réjouis ». Il est vrai qu'il s'adoucit ensuite : « l'article de Max (Beerbohm) sur les cosmétiques est merveilleux; il y déploie assez de qualités de style pour défrayer toute une école »<sup>53</sup>. Dans le quatrième numéro, lorsque ce même

(53) *Some Letters from O. Wilde to A. Douglas, 1892-1897*, publiées par J. H. Nash en 1924. On a imputé à Oscar Wilde la publication du *Chameleon* en 1894, autre périodique décadent, qui fut interdit après le premier numéro. Un des articles est signé de lui; et on lui a souvent attribué un récit scandaleux, *Le Prêtre*

Beerbohm retrace humoristiquement l'histoire de l'esthétisme, c'est avec un parfait détachement et sur le ton de l'ironie qu'il signale le rôle joué par « le jeune Oscar ». Wilde, pendant quelque temps, s'intéressa à Aubrey Beardsley, l'un des inspirateurs du nouveau journal; il se vantait de l'avoir inventé, et le qualifiait de « personnalité orchidée ». Mais il le fréquenta peu; et s'il lui commanda l'illustration de sa *Salomé*, il désapprouva les dessins qui lui furent présentés, et n'en fit point mystère <sup>54</sup>.

Il reste ainsi, à tous égards, comme en marge du groupe dont il aurait pu, en d'autres circonstances, prendre la tête. W. B. Yeats constate qu'on le voyait rarement au *Rhymers' Club*, et il laisse tomber cette explication surprenante : « Wilde en effet détestait la bohème ». Il est donc le représentant le plus éminent de l'esthétisme intégral sans en avoir été le chef. Le scandale qu'il causa arrêta le mouvement, ou du moins ses manifestations les plus extérieures, ternit son propre renom, compromit la diffusion de ses idées. En outre, son action personnelle se confond avec le rayonnement de la doctrine qu'il incarna. On ne peut, par exemple, lui rapporter avec certitude le souci de la forme et de la concision qui prévalut alors parfois dans le roman anglais. Il semble cependant qu'on saisisse chez Arthur Machen et Max Beerbohm un écho direct de lui; et l'emploi du merveilleux, comme de la terreur, a trouvé jusqu'à nos jours des représentants parmi lesquels il pourrait revendiquer des disciples. Il n'est pas indifférent non plus de savoir par John Middleton Murry que Katherine Mansfield « comme d'autres parmi les membres de sa génération » trouva dans son admiration pour Oscar Wilde et pour les décadents l'origine de son émancipation intellectuelle <sup>55</sup>. En dehors des études innombrables dont il est l'objet en Angleterre, en France et en Allemagne, la très belle édition de ses écrits publiée en 1923 par Doubleday Page and Co, avec une introduction sympathique et généreuse de Le Gallienne, et une appréciation pénétrante de W. B. Yeats, constitue un hommage significatif. Enfin Dent l'a admis, en 1930, dans la collection de ses classiques populaires, *Everyman's Library*.

Le principal intérêt de cette œuvre cependant n'est ni dans les influences dont elle témoigne, ni dans l'action qu'elle a exercée. Elle devra sa place dans l'histoire littéraire plutôt à sa valeur exceptionnelle qu'à son rôle. Car ce rôle a été agrandi hors de toute proportion, puis entravé ou dénaturé par la mode, le snobisme, l'engouement, l'envie, la haine et le scandale. Comme le fait remarquer A. J. Farmer, « Wilde a été frappé en pleine force, à l'âge de quarante ans, au moment où il aurait pu réaliser les magnifiques espérances données par lui ». Et on peut se demander alors « si les livres qu'il a laissés ne doivent pas être regardés comme le prélude d'une

---

et son *Acolyte*, qui y parut aussi. Après un examen attentif, A. J. Farmer déclare rejeter cette attribution.

(<sup>54</sup>) Frank Harris. *La vie et les Confessions d'Oscar Wilde*, chap. 8.

(<sup>55</sup>) Introduction au *Journal of Katherine Mansfield*.

œuvre plus vaste et mieux achevée, qui l'eût classé parmi les plus grands, mais dont la littérature a été frustrée par une cruelle et impitoyable fatalité — celle que cet homme portait en lui ». Et le critique du *Times Literary Supplement* (Jan. 1931) constate de même que la catastrophe qui brisa sa carrière l'empêcha de connaître, comme son compatriote Mr. Shaw et son sévère critique Mr. Chesterton, cette période d'acceptation à partir de laquelle le public se rend compte que les plus audacieux paradoxes d'un homme peuvent être aussi ses plus profondes convictions.

G. B. Shaw définit comme suit l'héritage que, malgré les circonstances adverses, il a laissé à la postérité : « s'il était mort le jour de l'ouverture de son procès, il aurait eu sa niche dans le temple du théâtre auprès de Congreve; un volume de ses aphorismes figurerait avec honneur sur les rayons de toute bibliothèque auprès des *Maximes* de La Rochefoucauld; et il occuperait une place considérable dans le *Dictionnaire de Biographie Nationale* »<sup>56</sup>.

Il le met ainsi au premier rang du mérite littéraire en des ordres divers. Et cependant, il ne lui rend pas pleinement justice. L'auteur de *Intentions* compte parmi les critiques et les théoriciens les plus éminents de son époque; et *Le Portrait de Dorian Gray*, comme plusieurs de ses contes ou essais, le classent parmi les adversaires les plus subtils et les plus révolutionnaires du Victorianisme, non loin de l'humoriste Samuel Butler; tandis que sa prose méditative, fantaisiste et imaginative demeurera parmi les plus beaux exemples de la langue anglaise.

---

<sup>(56)</sup> F. Harris, o. c. Vol. II, chap. 17. Il occupe en fait trois colonnes dans le supplément du D. of N. B.; mais le ton de l'article qui lui est consacré reste négatif et presque hostile.

## CHAPITRE VI.

### ESTHÉTISME ET DÉCADENCE.

1) « Naturalisme » et Esthétisme décadent. — 2) *Le Yellow Book* et la *Keynotes Series*. — 3) Les réalistes du *Yellow Book*. — 4. Transition. — 5) Arthur Symons et l'esthétisme décadent. — 6) Aubrey Beardsley. — 7) John Davidson. — 8. Ernest Dowson. — 9) Thèmes et décors. — 10. Conclusion.

---

#### 1) « Naturalisme » et Esthétisme décadent.

Le terme « décadent » a, en Angleterre, un sens plus large que celui dans lequel on le prend généralement en France. Il n'est point comme chez nous réservé à un groupe de tendances définies — celles qui furent exposées par le *Figaro* en septembre 1885, et satirisées la même année dans *Les Délivrescences d'Adoré Floupette*. Il conserve davantage son acception morale. La notion qu'il représente a été invoquée avant et après cette date à propos de mouvements divers, et a été de bonne heure associée à l'esthétisme. Sous l'influence de la littérature française, les écrivains anglais fin de siècle se sont fait gloire de leur dépravation. Le fanatisme de l'art et la décadence se prêtent alors un mutuel appui. Le principe actif de cette alliance reste l'esthétisme. Lui seul repose sur une doctrine cohérente et une inspiration durable; la décadence en est l'aspect négatif. La fascination du mal, le goût de la perversité, de la corruption et de la mort se résument en une réaction contre les lois de la santé et de la vie qui, sous toutes les institutions sociales, à travers tous les systèmes philosophiques ou religieux, avaient jusque là soutenu l'ordre humain; et cette réaction s'est étendue du domaine de la conduite à celui de l'imagination et de la pensée. Elle exprime l'hostilité qui dresse le nouvel idéal contre l'ancien; et elle a pour effet la répudiation de toutes les traditions littéraires et morales; la révolte contre l'autorité du passé jusque dans son principe.

Cette absence de caractères positifs explique comment les disciples de Zola furent accusés de décadence Outre-Manche aussi bien que les émules de Wilde. Les uns et les autres, que ce fût au nom de la vérité ou de la beauté, étaient en révolte contre l'emprise de la morale sur l'art, et de l'hygiène sur la pensée. Ils furent rapprochés parcequ'ils soutinrent le même combat. Comme le dit W. B. Yeats, ils n'avaient pas les mêmes amis, mais ils avaient les mêmes ennemis. Il est vrai que, selon Wilde, la sincérité étant



un principe moral, les œuvres qui s'en réclament devraient être classées dans le genre édifiant; mais c'est ici se jouer de la notion de vérité; celle que recherchent les réalistes n'a rien à voir avec le sentiment de l'obligation ou les certitudes utiles; ils apportent au culte qu'ils lui rendent la pureté et l'aveugle passion du fanatisme — un fanatisme qui n'était pas le fait de Wilde; c'est pourquoi il lui a déplu. En conflit ouvert avec l'ordre établi et avec les croyances apaisantes, ils connurent les mêmes tristesses, les mêmes amertumes, le même désespoir que les apôtres de l'esthétisme. Aussi les a-t-on confondus. L'idée de la décadence étant facile à saisir, propre à répandre l'émoi et à créer sensation, c'est par elle qu'on a caractérisé le plus volontiers les écrits audacieux et révolutionnaires, quelle que fût la source de leur inspiration.

En 1894, Hubert Crackanthorpe écrit : « Décadence, décadence. Tout le monde est « décadent » aujourd'hui : Ibsen, Degas et le « *New English Art Club* »; Zola, Oscar Wilde et « *The Second Mrs. Tanqueray* ». Mr. Richard Le Gallienne est pris à son propre piège et même nos dramaturges anglais n'ont pas échappé à cette tare <sup>1</sup>. *Punch* saisit la balle au bond; parodistes et caricaturistes se la renvoient. L'année d'avant, un pesant ouvrage de critique allemande avait fait grand bruit sous le titre de « *Dégénérescence* »; il fut traduit en français en 1894; et la version anglaise, publiée en 1895, eut sept éditions en quatre mois. Après avoir établi les « symptômes », le « diagnostic » et l'« étiologie » du nouveau mal, il couvrait d'un même opprobre les Pré-raphaélites, les symbolistes, les disciples de Wagner, ceux de Tolstoï, du Sâr Péladan, d'Ibsen, de Nietzsche et de Zola; les Parnassiens et les « diabolistes », les mystiques et les « égotistes », avant de conclure en indiquant la thérapeutique applicable à un cas aussi grave et aussi complexe. G. B. Shaw n'eut pas de peine, lorsqu'un éditeur américain lui demanda une réfutation en 1895, à montrer que les critiques de Nordau reflétaient le désarroi instinctif et l'hostilité a priori d'un esprit mal averti devant l'évolution inévitable de l'art, et les aberrations ou les affectations qui l'accompagnent. Sans entrer dans le vif du sujet, c'est-à-dire dans les rapports entre l'esthétisme et la vie, il prend parti en adoptant comme titre : « *La vertu salubre de l'Art (The Sanity of Art)* ».

Les romanciers — descriptifs, critiques, parodiques ou lyriques — ont donné dans la même confusion. Dès 1877 Mallock criblait de ses traits Pater, aussi bien que Darwin ou W. K. Clifford, dans *The New Republic*, et un peu plus tard dans *The New Paul and Virginia* <sup>2</sup>; Vernon Lee, dans *Miss Brown*, en 1884, s'en prend à la fascination de la laideur en même temps qu'aux élégances affectées de l'esthétisme <sup>3</sup>. Francis Adams s'inscrit à leur suite

(<sup>1</sup>) *Yellow Book*, July 1894. Cité par A. J. Farmer, o. c., p. 298.

(<sup>2</sup>) Voir vol. I, p. 46-48.

(<sup>3</sup>) Voir ci-dessus, pp. 66-67.

parmi ceux qui ont voulu dépeindre les ambitions et les sentiments de la nouvelle génération.

Mort à trente-et-un ans, d'une tuberculose incurable dont il avança le dénouement par un suicide, il n'a point laissé d'œuvre qui semble devoir lui survivre beaucoup. Mais c'est une figure émouvante et représentative que la sienne. Né à Malte, en 1862, il vécut à Paris de seize à dix-huit ans à une époque où les ferments du symbolisme et de la décadence commençaient à se mêler à ceux du Naturalisme. Envoyé comme reporter en Australie, puis en Egypte, il en rapporta des études nourries, pittoresques et pleines d'une sympathie largement humaine. Il avait la passion de la justice sociale non moins que celle de l'art; et elle lui inspira l'ouvrage qui est le plus souvent associé à son nom : les « *Songs of the Army of Night* » (1888), dont la sombre ardeur et le titre rappellent le poème pessimiste de J. Thomson, *The City of Dreadful Night* (1874).

Ses *Essais Australiens* (1886) contiennent un long dialogue intitulé : *l'Evangile du paganisme*; l'un des interlocuteurs, fervent apôtre de la beauté, expose le culte nouveau non sans éloquence. Ses études critiques, réunies sous les titres de *Rambles in Bookland* (1889) et de *Essays in Modernity* (1893), comprennent des articles sur Shelley, Barrie, Hardy, Swinburne et Baudelaire. Ses appréciations restent rapides et souvent partiales; il décrie Hardy avec autant de véhémence qu'il exalte Swinburne et Baudelaire. Mais dans *Le triomphe de la littérature d'imagination*, il s'élève à une vue générale du mouvement contemporain; il note la déchéance du « roman à l'eau de rose », et l'abandon du réalisme brutal au profit de l'esprit d'aventure et de la fantaisie poétique; et il esquisse l'idée d'un rythme intérieur pour expliquer l'évolution du goût.

Son œuvre proprement littéraire comprend, outre ses vers et un drame lyrique, *Tibère* (1894), préfacé par W. Rossetti (où il entreprend de réhabiliter le tyran calomnié par un orgueilleux patriciat), toute une série de romans et de nouvelles : *Leicester*, autobiographie en quatre vol., (1884); *Madeline Brown's Murder* (1886); *John Webb's End*, dont l'action se déroule dans le maquis australien (1893). Son autobiographie, qu'il condensa en un volume : *A Child of the Age*, fut, l'année après sa mort, publiée dans la *Keynotes Series*, consacrée par l'éditeur John Lane à la littérature des « jeunes ».

On y trouve le récit d'une adolescence troublée par le doute et par la pauvreté; animée de hautes ambitions littéraires et toute pleine de déboires. Le héros, déçu par la société, déçu par l'amour, déçu dans ses propres rêves, se consume à désirer une foi qui lui donne la force dont il a perdu le secret. Amoureux d'une femme-enfant, il se refuse à l'épouser pour ne point profaner ses sentiments par la vaine observance de lois sociales qu'il juge iniques. Et c'est bien un parfum de mort qui se dégage du livre, quoique Francis Adams ait lui-même jugé et condamné la décadence. Vaine-

ment il invite sa bien-aimée au suicide; elle est trop faible pour mettre fin aux misères de la vie. Mais elle s'éteint, victime d'un mal rongeur; et lui, berçant son corps inanimé, célèbre et appelle la mort — la mort totale et sans réveil. L'auteur pourrait penser aux disciples du Naturalisme, aussi bien qu'aux écrivains de la « Beardsley Period », lorsqu'il épanche ainsi son pessimisme : « Etes-vous donc incapables de lire les signes du temps? — de voir que l'art devient chaque jour davantage le poison et non plus la nourriture de l'âme? Un rêve vaporeux flotte tout autour, vague relent d'orientalisme, et d'étranges parfums artificiels s'en dégagent, mais au-dessous, on ne trouve que la boue, l'ordure et l'abomination de la désolation, les horreurs du péché et du trépas ».

Dans un tout autre ton, *The Heavenly Twins*, de Sarah Grand, qui eut son heure de célébrité, doit son succès à ce qu'elle flatte à la fois le goût du réalisme et celui de la décadence, sans d'ailleurs s'interdire d'en entreprendre la critique. Curieusement, le réalisme a ici une résonance nationale, et rappelle celui de Richardson, plutôt que le Naturalisme français. Il s'exprime en de longues et explicites analyses psychologiques, en des développements didactiques et des plaidoyers en règle, étroitement incorporés à un tissu d'incidents et d'événements qui laissent peu de place au rêve ou à la fantaisie. Mais caractères, intrigue et thèse auraient bien surpris le père de Paméla. Si Evadne est une vierge sage, elle est du moins pleinement informée des réalités de la vie; elle impose au libertin que sa famille lui a fait épouser un mariage blanc; et, frustrée de son existence normale de femme, consume auprès de lui des jours sans objet. Cependant sa haine pour lui grandit jusqu'à créer en elle l'obsession du meurtre; elle n'est guère préservée du crime que par la mort du misérable auquel elle était liée, et trouve un tardif bonheur dans son union avec le Dr. Galbraith. Mais sa guérison n'est pas complète; elle reste passive, et rebelle à toute action, hantée qu'elle est par la terreur du mal. La pure Edith, l'ange immaculé, idéal de l'éducation traditionnelle, victime ignorante du même vice, sombre dans le malheur, dans la folie, et meurt; tandis que la jeune génération représentée par « les jumeaux célestes » grandit, libérée de tous les préjugés comme de toutes les prudences — même celles de la décence : ne voit-on pas Angelica jouer avec les sentiments d'un admirateur, déguisée en jeune garçon, et se faisant passer pour son frère, afin de le troubler, de l'affoler et d'obtenir ses confidences? Il faut un accident, dans lequel l'héroïne risque la noyade, et un sauvetage pour découvrir le subterfuge. Nous sommes là dangereusement près de *Mademoiselle de Maupin*. Le livre repose sur un féminisme qui fut jugé d'abord radicalement pervers et décadent : l'admission d'instincts physiques chez les femmes les plus pures et la revendication pour elles de libertés semblables à celles que s'arrogent les hommes en amour. Ce ne sont point d'ailleurs les seuls rapports du livre avec la littérature « avancée ». Les possibilités dramatiques de la vie, son mystère, la nostalgique recherche

de l'absolu, sont symbolisés par un carillon dont le thème, noté musicalement, pénétrant, insistant, tout chargé d'émotion et de mélancolie, reparaît, tel un « *leit-motiv* » dans un opéra Wagnérien, à toutes les phases de l'action.

Dans une longue liste de romans dont la plupart ne comptent plus guère de lecteurs, notamment dans *Ideala* (1888), *The Beth Book* (1897), *Babs the Impossible*, (1901), *A Domestic Experiment*, Sarah Grand reprend à satiété la cause de la libération féminine, et revient avec prédilection à la peinture du luxe, du désœuvrement et de l'inconduite ou du flirt. Dans *Emotional Moments* elle a rassemblé des nouvelles qui ne sont dénuées ni d'accent ni de vie, et qui ont pour objet l'analyse des émotions rares ou troubles dont le siècle finissant se montrait friand. Mais malgré son abondante production, elle est femme d'action plus encore qu'écrivain; et c'est ce que ses concitoyens ont reconnu en faisant d'elle la mairesse de Bath de 1923 à 1929.

La principale raison de rattacher à la décadence *The Yellow Aster* consiste sans doute en son titre. On sait le sens symbolique donné au jaune il y a cinquante ans en Angleterre, probablement à cause de la couverture arborée par les volumes venus de France, couramment accusés de corrompre la vertu britannique. A. J. Farmer cite dans les écrits de Miss Braddon, de Hichens, de R. H. Davies des allusions significatives à cet égard <sup>4</sup>. *The Gentle Art of Making Enemies* de Whistler parut sous une couverture ocrée. Richard le Gallienne, dans un article intitulé *La vogue du jaune* (*The Boom in Yellow*) <sup>5</sup>, énumère les symptômes du nouvel engouement, depuis « la ravissante jeune fille en jaune » qui, sur les affiches de Dudley Hardy, sert d'avant-garde à la décadence », jusqu'aux « *Contes jaunes* » d'Andrew Lang, en passant par le *Yellow Book* et par le volume de vers que A. C. Benson intitula le « *Cahier jaune* ».

« *The Yellow Aster* » porte l'estampille donnée par John Lane aux publications de l'esthétisme — celle de la « *Bodley Head Library* », et parut sous la signature d'Iota, pseudonyme de Mrs. Mannington Caffyn. Ce livre eut son heure de célébrité en 1894; il adopte franchement le ton de la parodie, pour finir, non moins franchement, sur celui du mélodrame. L'abandon des saines traditions est d'abord attribué au culte de la science plutôt qu'à l'amour de l'art. C'est dans l'ethnologie que s'absorbe le couple fin-de-siècle, tandis qu'enfants et domestiques sont abandonnés à eux-mêmes. Mais la jeune Gwendoline, dont la brillante intelligence a fini par intéresser ses parents, et qui a grandi par leurs soins dans le culte de la vérité scientifique, témoigne lorsque vient l'heure du mariage de curiosités et d'un penchant pour l'expérimentation dont la bizarrerie a paru se rapprocher des perversités complaisantes de la décadence; et le goût de l'artificialité est mis

(<sup>4</sup>) Voir le *Mouv. esthétique et « décadent » en Angleterre*, p. 303.

(<sup>5</sup>) *Prose Fancies*, 2d series 1897.

en cause, en même temps que celui de la recherche et de la découverte, dans la conclusion :

« Et même si l'on atteint jamais à cette consommation qui est le but de tant d'efforts, même si la science, à force de ramper dans les voies de l'expérience, pénètre dans le royaume de la nature assez profondément pour qu'on puisse produire à volonté un chrysanthème bleu, ou une pâquerette jaune, il restera à savoir si la nature ainsi modifiée est plus belle qu'au-paravant.. »

\* \* \*

## 2) Le *Yellow Book* et la *Keynotes Series*.

Les ambitions de l'esthétisme et de la décadence, associées à celles du Naturalisme, se manifestent, en 1894 et dans les années suivantes, par le lancement de quelques publications retentissantes : le *Yellow Book*, et les périodiques qui s'inspirèrent de son exemple; et les collections éditées à la *Bodley Head Library*, dont la plus remarquable est la *Keynotes Series*.

Ces tentatives n'étaient pas les toutes premières. A. J. Farmer énumère plusieurs revues qui, avant le *Yellow Book*, avaient prétendu servir d'organe à l'esprit « fin-de-siècle »; *The Century Guild Hobby Horse* (1886-1892); *The Hobby Horse*, né et mort en 1893; *The Albermarle*, fondé par H. Cracanthorpe la même année et qui n'atteignit pas non plus la suivante; *The Spirit Lamp*, enfin, journal hebdomadaire, dirigé par Lord Alfred Douglas (1892-1893).

Toutes s'étaient éteintes sans avoir fait grand bruit.

Le *Yellow Book* au contraire garde un renom de sinistre mémoire, qui pourrait surprendre, étant donné la brièveté de sa carrière, et aussi le ton de la littérature aujourd'hui. Le lecteur qui feuillète les pages de ces volumes soigneusement édités, bien présentés, ornés de remarquables illustrations, trouvera auprès de quelques vers, contes ou essais qui, sous des formes généralement irréprochables, défient la morale usuelle et bravent l'honnêteté, nombre d'articles, de poèmes ou de nouvelles dont nul ne saurait s'offusquer. Dans l'ensemble, le ton reste singulièrement surveillé, et les décences extérieures sont strictement observées.

Pour comprendre l'effet produit, il faut sans doute voir les curiosités psychologiques, les recherches de nuances, qui constituent la substance de ces pages, se profiler sur l'âge Victorien — arrière-plan de pensée moralisante et didactique, de conformisme autoritaire et satisfait, dont s'étaient toujours détachées les individualités fortes, mais où se confondent les masses sur une profondeur de deux ou trois générations. Curiosités psychologiques et recherches de nuances pouvaient être en elles-mêmes assez innocentes; mais elles étaient compromises auprès du public « respectable » par leur association avec les nudités androgynes d'A. Beardsley, ses femmes-goules,

en lous et en gants noirs, et toute la faune ou la flore fantaisiste et équivoque de ses décorations; leur voisinage avec tel poème scabreux d'A. Symons, tel essai révolutionnaire de Max Beerbohm inquiétait; le scandale provoqué par Oscar Wilde (et par un procès qui mettait en cause le prestige de l'aristocratie britannique) en fut rapproché et souleva les timidités, les scrupules et le snobisme bourgeois.

Ces divers motifs d'hostilité ont été souvent relevés. Peut-être faut-il en ajouter un autre. On a remarqué que le nouveau périodique, pour rassurer l'opinion et tenir les promesses de son directeur littéraire, fit appel aux collaborations les plus variées, et notamment à celles de critiques, d'artistes ou de conteurs dont la carrière avait attiré le respect. Il est à noter qu'il les obtint, et que E. Gosse, G. Saintsbury, Vernon Lee, A. C. Benson, W. Raleigh, H. James, G. Gissing, pour ne point parler d'esprits très différents, révolutionnaires à d'autres enseignes, comme H. G. Wells, de débutants comme A. Bennett, ou de mystiques comme W. B. Yeats, consentirent à figurer dans l'un ou l'autre des treize recueils « jaunes », sous les auspices du Pierrot masqué narquois dont A. Beardsley avait orné le premier numéro. En un sens, il y avait là de quoi calmer les appréhensions des lecteurs; en un autre, il y avait de quoi les exaspérer. Car les tendances nouvelles ne figuraient plus ainsi comme l'apanage de quelques excentriques; elles étaient tolérées ou acceptées par des écrivains pondérés et sérieux; elles se trouvaient mêlées au courant général de la pensée, et tout près d'entrer dans les usages. La présentation même du *Yellow Book*, et sa déclaration de principes, accentuaient cette impression. Ces volumes élégants et luxueux, cartonnés, illustrés, n'avaient rien d'une insignifiante et tapageuse revue de « jeunes »; le nouveau périodique, soutenu par une maison influente, annonçait l'intention de rompre avec le mercantilisme littéraire, de rassembler tous les amis désintéressés des arts et des lettres, d'où qu'ils vinssent; et il semblait en passe de réussir.

On comprend que les représentants de l'autorité et de la tradition aient fait une vive opposition. La tentative n'en est que plus significative, et ses résultats plus dignes d'attention.

Le *Yellow Book* fut fondé après un entretien de l'éditeur John Lane avec Henry Harland et Aubrey Beardsley, qui devaient en être les directeurs, au « Hogarth Club » au début de 1894. Ce fut un événement social en même temps que littéraire. Il y eut un « Yellow Book dinner » où se réunissaient les collaborateurs; et le récit de la publication des treize numéros qui virent le jour, d'avril 1894 à avril 1897, se lit comme la chronique d'une campagne <sup>6</sup>. Netta Syrett, revenant sur les souvenirs de cette période dans *Rose Cottingham Married*, conduit ses lecteurs au « quartier général » du livre jaune — devenu, pour les besoins de la fiction, mauve; son héroïne

(<sup>6</sup>) Voir A. J. Farmer, *Le Mouv. esth. et « décadent » en Angl.*, III<sup>e</sup> partie, chap. 2.



y rencontre au cours d'une brillante soirée Beardsley, Beerbohm et « l'éditeur fameux qui par la perversité de Dieu a osé la publication du foudroyant et blasphématoire prodige mauve »<sup>7</sup>. John Lane lui-même, dans la préface qu'il écrivit pour les Essais en prose et en vers d'A. Beardsley, rappelle que le premier numéro souleva dans la presse un tolle général. La *Westminster Gazette*, dit-il, demanda qu'on supprimât le nouveau périodique par un acte du Parlement. Le *Times* décrivit la qualité de l'art qui s'y exprime comme « une combinaison de la brutalité anglaise et de la lubricité française ».

Sa brève existence ne se déroula pas sans crise. Les dessins d'Aubrey Beardsley furent éliminés du cinquième numéro, et le jeune artiste dut quitter la direction du journal, en même temps qu'Arthur Symons cessait d'y écrire. Selon John Lane, qui s'en explique dans la préface déjà citée, l'incident se déroula pendant qu'il était en Amérique, et eut pour cause la finesse de touche excessive de l'illustrateur de *Salomé*, dont les compositions demandaient parfois à être examinées en tous sens et étudiées au microscope pour être comprises. Mais il semble bien qu'il n'y ait eu là qu'un prétexte. La décision fut prise au moment où le procès Wilde ameutait les esprits timides, sur les représentations du poète Watson, de Mrs. Ward et de Mrs. Meynell. Et les souvenirs de W. B. Yeats montrent l'influence néfaste qu'eut, sur la carrière et les dernières années de Beardsley, un renvoi qui fut considéré par l'opinion publique comme infamant.

Malgré son absence et celle d'Arthur Symons, il ne semble pas, quoi qu'on en ait dit, que la revue ait abdiqué ses intentions et transformé profondément son caractère. En fait, « sa vieille exemplaire », lorsqu'elle s'éteignit après son treizième numéro en 1897, n'avait point fait oublier sa « jeunesse déréglée »<sup>8</sup>. Beerbohm, Crackanthorpe, Dowson et plusieurs autres que la décadence ne peut renier, de même qu'ils ne sauraient la désavouer, avaient continué à y écrire. On pourrait citer tel récit de Mrs. E. Leveson (*Suggestion*, N° 5 ou *The Quest of Sorrow*, N° 8), ou bien de Netta Syrett (*A Correspondence*, N° 7, et *Far above Rubies*, N° 12), qui sont tout-à-fait dans le ton de la littérature fin-de-siècle; sans parler des épisodes entre saints au Paradis, mélange savoureux de scepticisme et de superstition populaire, contés avec un réalisme narquois et irrévérencieux par l'auteur qui signe « Baron Corvo » : (*Stories Toto Told Me*, N° 7, 9 et 11). Si les notes les plus aiguës ont disparu, le timbre général est à peine altéré.

Le *Savoy* cependant, revue trimestrielle, puis mensuelle, fondée par A. Symons et illustrée par Beardsley avec le concours de l'éditeur L. Smithers en 1896, porta fièrement la bannière de la jeune école pendant son unique année d'existence; il eut pour collaborateurs G. B. Shaw, W. B. Yeats, H.

(7) Chap. 8.

(8) A. J. Farmer. *Le Mouv. esth. et déc. en Angl.*, p. 333.

Ellis, E. Dowson; et à plusieurs reprises, il égala ou dépassa en intérêt le *Yellow Book*.

Parmi les tentatives du même ordre, il faudrait encore citer, outre le *Chameleon*, auquel contribua Oscar Wilde, et dont l'unique numéro, en 1894, fut retiré de la circulation, le *Pageant*, qui parut deux fois en 1896 et 1897, et le *Dome*, revue trimestrielle consacrée à « tous les arts », qui survécut à ses prédécesseurs jusqu'à la fin du siècle.

Tout en offrant aux jeunes écrivains une revue bien éditée et bien lancée pour leur servir d'organe, John Lane avait inauguré et poursuivi la publication de volumes qui, pour être moins souvent mentionnés, n'en ont pas moins dans l'histoire de l'esthétisme une importance considérable : la *Keynotes Series*, collection de romans et de nouvelles dont il avait demandé les frontispices, les lettres initiales et les culs-de-lampe à Aubrey Beardsley. Elle eut son heure de célébrité, et révéla des écrivains d'un mérite indiscutable. « Elle a familiarisé le public avec toute une école de brillants conteurs » — affirme un critique contemporain — tandis qu'un autre y voit « une tentative violemment dénoncée, et par là-même éminemment digne d'attention ». La *Whitehall Review*, adoptant le ton et les idées de la nouvelle école, déclare : « peu de publications ont connu un aussi grand succès que ces livres, originaux jusqu'à l'excentricité parfois, mais toujours fidèles à la vie; et — chose plus essentielle encore — écrits en un style irréprochable »<sup>9</sup>.

Lancée en 1893 avec le recueil de George Egerton qui lui donne son titre, continuée en 1894 avec *A Child of the Age* de F. Adams et *The Great God Pan* d'A. Machen, la collection s'accroît de quatorze volumes en 1895 et s'enrichit rapidement dans les mois qui suivent. Autour d'elle surgissent des publications analogues, que le *Yellow Book* recommande à ses lecteurs. A l'enseigne de la Bodley Head, figurée par une coquette et vieillotte librairie XVIII<sup>e</sup> siècle, au perron, aux fenêtres et aux ferronneries à la française, John Lane édite plusieurs séries d'ouvrages « en Belles-Lettres » : la *John Lane's Library*; la *Pierrot's Library*, ornées comme la *Keynotes Series* d'une couverture et de frontispices dessinés par Aubrey Beardsley; et *Eve's Library*, où s'exprime un féminisme sur lequel on aura à revenir.

Quelques-uns des volumes parus dans la *Keynotes Series* sont signés d'écrivains déjà en vue, tels *The Woman Who Did*, de Grant Allen, et la traduction de Dostoïewski, *Poor Souls*, préfacée par George Moore; d'autres, parmi les auteurs, devaient faire leurs preuves comme champions de l'esthétisme, tels G. Egerton, H. Harland, J. Davidson, Ella d'Arcy, etc., etc.; beaucoup de ces ouvrages ont connu plusieurs éditions, ou ont été réédités sous une forme différente. Le rayonnement d'Arthur Machen, et de « Fiona Macleod », pour ne mentionner qu'eux, ne s'est pas limité aux lecteurs

(<sup>9</sup>) Catalogue de John Lane. *Keynotes*, 1896 — *with press notices*.

de la collection; leurs écrits ont été depuis publiés sous une autre forme, et méritent de survivre à l'époque à laquelle ils appartiennent.

\* \* \*

### 3) Les réalistes du *Yellow Book*.

Le rapprochement de l'esthétisme avec la décadence et même avec le Naturalisme, en Grande-Bretagne, est manifeste dans le *Yellow Book* comme dans les collections de John Lane. Réalistes et disciples ou émules d'Oscar Wilde y figurent côte-à-côte.

Sans avoir de doctrine littéraire exclusive, la nouvelle revue faisait une assez large place aux discussions théoriques et aux articles critiques. Aussi voit-on s'y affronter les principes contradictoires de ses collaborateurs. Beerbohm y a célébré le joyeux avènement de la déesse Artifice; mais les droits de la vérité y sont aussi défendus. Attaqués dans le premier numéro par A. Waugh, en un article intitulé *Relicence in Literature*, qui vise à la fois la brutalité de Zola et la licence de Swinburne, ils sont soutenus dans le second, sous le même titre, par Hubert Crackanthorpe, avec une sobriété et une mesure qui dénotent une précoce maîtrise.

Il fait le point, et n'a pas de peine à montrer que la cause des réalistes (en tant qu'ils s'opposent aux champions de la tradition) est gagnée. Il n'y a pas longtemps, écrit-il, qu'un éditeur dut faire de la prison pour avoir publié en Angleterre la traduction d'œuvres « Naturalistes » françaises <sup>10</sup>. Pourtant, l'autre jour, c'était à qui rendrait hommage au principal représentant de cette tendance de l'autre côté de la Manche; et l'on n'a entendu que les protestations attardées de quelques braves gens, armés du prétentieux courage de l'ignorance, et de l'insupportable confiance en soi que donne le savoir de seconde main ». Il se sent tellement sûr de l'avenir qu'il ose montrer à l'adversaire une générosité qui n'est pas exempte de mépris. « La situation de celui qui proteste au nom de la morale » — écrit-il — « est pénible... car on l'a délogé du sommet qu'il occupait; il est devenu la cible des railleries impitoyables de la jeunesse débauchée qui habite Fleet Street et Chelsea. On l'a traité de Philistin; on l'a raillé sur ses idées du moyen âge; on a prétendu qu'il s'était compromis avec cette indécente vieille femme, Mrs. Grundy... » Il est excusable pourtant, « puisque la subtile et indirecte moralité de l'Art lui est incompréhensible » <sup>11</sup>.

Ce n'est point seulement de fermeté que fait preuve Crackanthorpe; mais aussi d'une orientation vers l'art pour l'art qui en fait un disciple de Flaubert ou de Maupassant beaucoup plutôt que de Zola, et le dispose à accepter

(<sup>10</sup>) Voir vol. I, chap. 1.

(<sup>11</sup>) Cité par Frierson : *L'Influence du Naturalisme français sur les romanciers anglais*. Chap. 3.

certaines vues qui le rapprochent de l'esthétisme. Il admet que le choix, l'interprétation, sont essentiels à la création littéraire; la différence entre le « réaliste » et l'« idéaliste » est au fond, dit-il, une différence de tempérament; et il conclut :

« La vérité est (et quoi qu'en dise Mr. Waugh, nous ne sommes pas loin de le reconnaître), qu'il n'y a guère de mérite aujourd'hui à traiter un sujet quelconque, si ingénieux ou si audacieux qu'il puisse paraître; que l'on n'est pas artiste simplement pour avoir écrit sur l'hérédité ou sur le demi-monde; et qu'appeler les choses par leurs noms ne prouve pas de dons littéraires extraordinaires. L'essentiel est, pour tout écrivain, d'accepter son propre tempérament ouvertement et sans crainte, avec les qualités et les défauts qu'il comporte ».

Parmi ceux qui soutenaient le Naturalisme à la française se trouvaient d'ailleurs des talents notoires. La « nouvelle » à la Maupassant n'a pas été mieux maniée en Angleterre qu'elle le fut alors. Leila Macdonald, lorsqu'elle veut retracer une figure de sacrifiée, choisit une paysanne française, *Jeanne-Marie* » (N° 3); Marriott Watson projette sur un innocent foyer l'ombre de « *The House of Shame* » (N° 4), ou met en scène une tragédie de la cupidité et de la haine conjugales (*The Dead Wall*, N° 6). M. H. Dixon et J. Buchan traduisent dans toute leur brutalité les réalités de la mort (*A Thief in the Night*, N° 4 — *At the Article of Death*, N° 12); J. A. Noble et C. M. Thompson évoquent les aspects sordides et cruels du sort, l'échec et la misère dans une société sans âme (*The Phantasies of Philarète*, N° 5) — *In an American Newspaper Office*, N° 6); Mrs Murray Hickson conte l'acheminement d'une fillette de la misère à la prostitution (*Martha*, N° 8); George Gissing détaille les prosaïques tristesses d'une femme isolée et pauvre (*The Foolish Virgin*, N° 8); H. G. Wells dénonce une trahison du subconscient (*A Slip under the Microscope*, N° 8); K. Douglas déroule une intrigue à trois dans le bas peuple (*Lucretia*, N° 10); Marie C. Balfour dépeint la vie rurale en touches hardies et crues (*Sub Tegmine Fagi*, N° 10). Le réel mérite de tous ces récits ne leur a pas valu de notoriété durable, sans doute parcequ'ils sont le reflet trop direct d'exemples étrangers.

Hubert Crackanthorpe lui-même (1870-1896) ne fit qu'apparaître sur l'écran des célébrités littéraires. Sa carrière fut des plus brèves; il y mit fin en se jétant dans la Seine à vingt-six ans. Exclu du *Dictionnaire de Biographie Nationale*, alors que Francis Adams y est admis (on se demande pourquoi; car son écriture, plus ferme, a davantage le grain qui dure), il est mentionné dans la plupart des histoires littéraires contemporaines comme un élève de Flaubert et de Maupassant exceptionnellement doué. Il a laissé des études et de brefs récits dont plusieurs, parmi les plus significatifs, ont été publiés dans le *Yellow Book*, et qui, parfois modifiés, développés ou transposés, ont été réunis en volumes : *Wreckage*, 1893; *Sentimental Studies*, 1896; *Vignettes, a miniature Journal of Whim and Sentiment*, 1896 et *Last Studies*,

1897. Le parti-pris d'objectivité, l'économie des moyens et le scrupule du mot propre qui s'y manifestent rappellent ses modèles français; mais telle de ses notations, réalistes et pittoresques dans leur sobre précision, pourrait rivaliser avec les meilleurs : le journal d'une équipée dans le nord de la France avec un cirque ambulant, par exemple, où l'on trouve cette évocation du Havre en trois lignes — « a delicate tracery against the sky, like a distant winter forest. Beyond, across the river, wrapped in pale blue haze, stretched the cliffs of Honfleur; and the offing, all shimmering in the sunlight, lay studded with snow-white sails... » (*Bread and the Circus — Yellow Book*, N° 7); ou encore, dans une tonalité différente, cet aspect du Pays des Lacs : « A phantom regiment of giant mist pillars swept silently across the valley; beaded drops loaded each tuft of grass; the peat-hags gaped like black dripping flesh wounds in the earth's side; the distance suggested rectangular fields and wooded slopes — vague, grey, phantasmagoric; and down over everything floated the damp of fine rain... » (*A Study in Sentimentality — Yellow Book*, N° 3).

D'une touche délibérée, il met en lumière dans la plupart des sujets auxquels il s'attache, fidèle à la doctrine qu'il avait acceptée, ce que les convenances et les préjugés dérobent d'ordinaire; les réalités sordides ou amères; les faiblesses et les caprices de la chair — infidélités conjugales, cynisme paysan, dépravations du demi-monde, ou brutalités populaires.

Mais plus encore que ces traits généraux, les nuances qui lui sont propres méritent d'être relevées. Elles conservent à sa physionomie une expression britannique, et elles le rapprochent de l'esthétisme avec lequel il se trouva faire cause commune.

Car s'il évoque des scènes de dégradation, de misère et de violence, il garde aussi ce penchant pour la psychologie qui a toujours caractérisé les réalistes d'Outre-Manche. Certains de ses thèmes sont spécifiquement anglais; celui de « *Yew-trees and Peacocks* » par exemple, où l'on voit, à travers les savants méandres d'une lente conversation dans un parc, l'amitié tendre qui avait été le réconfort de deux vies rompue par un tardif appel à l'action; lui part pour les Indes; et elle se résigne à la solitude avec un silencieux héroïsme. La rigidité morale, l'orgueil des cœurs, accordés aux ifs taillés, et le cri secret d'une sensibilité meurtrie donnent à cette brève étude, dont tous les effets sont implicites, une saveur qui doit peu de chose à l'imitation étrangère.

*A Modern Melodrama* (*Yellow Book*, N° 1) a pour sujet le désespoir d'une jeune femme qui, condamnée par son médecin, arrache à sa servante l'aveu du fatal verdict; le pathétique facile de la situation est racheté par la finesse et la précision de l'observation. Ce n'est point la jeune poitrinaire du roman sentimental que nous présente Crackanthorpe, mais une malade, qui a les impatiences, l'irritabilité, l'amertume d'une malade; et lorsqu'il reprend le même thème dans son volume de nouvelles, il y ajoute une con-



clusion poignante et simple : après le paroxysme de douleur et de révolte, auquel elle s'abandonne devant son mari consterné, elle accepte la cuillerée de potion habituelle qu'il lui verse, que tous deux savent maintenant inutile — et en laquelle ils reprendront confiance tout à l'heure.

D'autres récits mettent en jeu l'évolution paradoxale de certains sentiments, et conduisent l'auteur à utiliser le monologue intérieur, avec les incohérences et les images enchevêtrées dont la littérature contemporaine fait un si large usage : « Hilda » dans *The Turn of the Wheel* en apprenant l'inconduite passée de son père se sent, au défi de toute logique, troublée dans sa foi en son propre avenir; elle se détache du fiancé brillant auquel son orgueil froissé transfère la légèreté paternelle; et elle accepte l'union humble et sans joie qu'elle avait d'abord rejetée. Le malaise, la révolte obscure d'une fille de pasteur dont le mari, homme de lettres adulé, se montre trop accueillant aux hommages de ses multiples admiratrices, se fondent en une acceptation lamentable et touchante de l'inévitable, et en une résignation silencieuse, une troublante abdication devant les médiocrités de la vie (*A Common Place Chapter* — publié sous le titre de *The Haseltons* dans le *Yellow Book*, N° 5).

Ces récits sont baignés d'une atmosphère anglaise; ce ne sont nullement de simples décalques de Maupassant. On y trouve, outre un décor et un milieu originaux, un goût pour l'émotion considérée en elle-même, pour l'émotion instantanée, arrêtée en ses aspects fugitifs, fixée dans sa complexité, dans sa qualité rare, unique, insaisissable, qui est à la source des subtilités de l'esthétisme et des perversités de la décadence.

On en pourrait dire autant des nombreuses nouvelles qu'Ella d'Arcy a publiées dans le *Yellow Book*, à la direction duquel elle fut associée dès le second numéro, et qui ont été réunies sous les titres de *Monochromes*, en 1895 (dans la *Keynotes Series*) et de *Modern Instances* en 1896. *Irremediable* rapporte la morne tragédie d'un mariage mal assorti, après un banal flirt de vacances, entre un employé de banque et une couturière (N° 1). *A Marriage* est l'histoire d'une effroyable mésentente conjugale, aggravée par un féroce égoïsme féminin (N° 9). *Poor Cousin Louis* est un conte cruel à la manière la plus authentique des « Naturalistes » français; on y voit un malheureux vieillard tyrannisé et volé par ses domestiques et abandonné à la mort par un médecin complice de leur rapacité (N° 2). *At Twickenham* est l'étude des sottes rivalités féminines qui germent chez les oisives de la petite bourgeoisie suburbaine (N° 12). L'intrigue de *Sir William Garve* est fondée sur le jeu, la tricherie et le meurtre; et elle est contée d'un ton cavalier et désinvolte, à la Mérimée (N° 13).

Beaucoup de tout cela est sans doute venu de l'autre rive de la Manche. Mais il s'y est introduit des touches originales : une couleur locale inédite, d'abord; la plupart de ces récits se passent « aux îles », c'est-à-dire dans l'archipel de Jersey; et le paysage, les coutumes et les traditions sont indiqués



avec une précision intéressante. Le folk-lore et les superstitions populaires achèvent de créer une atmosphère bien caractérisée (*White Magic*, N° 3).

Et puis, le réalisme est dévié par une direction d'attention nouvelle. Ella d'Arcy ne s'attache pas aux réalités extérieures, à l'aspect matériel et physiologique des choses, avec le même parti-pris que les adeptes du « *Roman expérimental* ». Nombre de contes portent directement sur des troubles de conscience, sur une germination intérieure d'illusions, d'émotions et de terreurs en lesquelles la toute dernière génération pourrait se reconnaître. *The Pleasure Pilgrim* (N° 5) est l'histoire d'une beauté américaine qui court le monde pour y faire des conquêtes et y poursuivre le plaisir; le nom de ses adorateurs s'enroule autour de son alpenstock; et, entreprenante, passionnée, énigmatique, elle joue savamment sa vie jusqu'au jour où la brutale réalité apparaît dans le monde de vanités et d'affectations qui est le sien : le pistolet dont elle semblait faire parade l'étend morte aux pieds de l'homme qui repoussait ses avances. *The Web of Maya* (N° 7) est une curieuse étude d'auto-suggestion. Un mari outragé nourrit contre son rival, dans la solitude, tant de haine, une telle volonté de vengeance, qu'une hallucination se produit en lui : il a tué; il revoit le meurtre dans ses moindres circonstances; et voici alors les remords qui montent en son âme... jusqu'au jour où, ses yeux ayant été ouverts, il retourne à ses sombres passions. La seconde partie n'est pas très convaincante : on se demande s'il est bien possible qu'il n'ait pas épuisé ses violences. Mais la marée de la haine et son reflux avec tous les souvenirs, les images, les pensées qu'elle roule avec elle, sont décrits avec beaucoup de plénitude et de puissance.

Les *Deux histoires*, imprimées dans le N° 10 du *Yellow Book*, forment un diptyque intéressant parcequ'elles donnent toute la gamme des effets familiers à Ella d'Arcy. *Le Masque* est un épisode macabre, mis en scène dans la bohème parisienne; le « Maître »<sup>12</sup>, le poète adulé par toute la jeune génération, vient de mourir. Elle se reconnaissait en lui, parcequ'il avait défié les conventions et vécu dans le scandale avec insouciance, tandis que son œuvre restait une merveille d'élévation et de pureté. Un de ses disciples obtient la permission de mouler ses traits. Aucun détail de l'opération n'est omis; auprès du cadavre sanglote la maîtresse lourde et vulgaire dont il a exploité l'animale tendresse et le dévouement. Et chacun s'attend à contempler le masque de faune qui fut le sien. Mais l'artiste, l'amant de la beauté est justifié, et l'auteur prend ici le contre-pied d'Oscar Wilde dans *The Picture of Dorian Gray*; car la mort a effacé les stigmates d'une existence dissolue; les traits du « Maître » reflètent son œuvre, et non sa vie, devant l'éternité.

La *Villa Lucienne* est un « cas » de suggestion collective. Trois femmes accompagnées d'un enfant visitent une maison abandonnée, qu'elles ont

(12) Probablement Verlaine, mort en 1896.

projeté de louer sur la Riviera. Le ciel est d'or et d'azur, l'air, délicieusement embaumé et doux; le décor fleuri est si beau qu'il en émane une sorte d'angoisse, comme si une conscience ancestrale s'inquiétait de ne plus trouver à la surface même des choses la présence du mal. Et quand les promeneuses, quittant le jardin ensoleillé, s'enfoncent par une allée couverte et humide jusqu'au plateau planté d'ifs, de cyprès et de pins où se dresse la villa solitaire, le jardinier silencieux, sournois, suspect, qui leur ouvre, leur inspire une sorte d'horreur et d'effroi; elles errent dans la maison vide, où tout suggère l'ancienne propriétaire, morte; des échos sonores se lèvent sous leurs pas dans les salles vides; les portes battent au vent; une terreur inavouée, folle, s'empare d'elles et grandit comme un vertige; un cri de l'enfant cristallise l'épouvante commune : il a vu un fantôme; et la visite s'achève comme un sauve-qui-peut.

Attitude partagée encore que celle de Lowrie. Cet écrivain, qui mourut à trente-sept ans, et à qui la vie n'apporta guère que déboires, a décrit l'existence dure et triste des mineurs de la Cornouailles dans ses nouvelles, réunies sous le titre de *Wreckers and Methodists* en 1893; déjà, malgré l'objectivité qu'il se propose, le goût de l'émotion et la pitié sociale infléchissent le récit; avec le volume suivant : *Women's Tragedies*, publié dans la *Keynotes Series* en 1895, la fantaisie, le sentiment du mystère se glissent entre les faits. *A Man of Moods*, qui parut en 1896, est une idylle, menée à Covent Garden, entre une petite marchande de « daffodils » et un poète impressionnable; elle se poursuit au milieu des champs fleuris de l'île de Scilly. L'attrait de la grande ville menace un moment le bonheur ébauché; mais l'infidèle est reconquis de haute lutte, à force d'humble héroïsme et de générosité; et, dans les fastes printaniers de l'île fleurie, il reçoit son pardon auprès d'un berceau. Le tout est d'une joliesse un peu molle, qui s'accorde avec l'esthétisme du sentimentalisme beaucoup plutôt qu'avec celui de la décadence. On en pourrait dire autant des tableaux et des historiettes contenus dans *The Happy Exile* (1898).

G. S. Street, l'auteur des scènes satiriques intitulées *The Autobiography of a Boy*, dont il a déjà été question (chap. V), s'attache aux aspects cruels de la vie dans ses *Episodes* (1895) avec une volonté qui relève de la discipline « Naturaliste » en même temps que du pessimisme moral de la décadence. Pourtant le cynisme éclate chez lui en paradoxes, plutôt qu'il n'apparaît sous l'aspect de cette vérité moyenne et représentative que recherchaient les adeptes de Zola. « Il est Anglais jusque dans le tréfond », constate W. Frierson<sup>13</sup>. Et sans doute le fait qu'il figure dans le *Yellow Book*, avec un article sur Ouida, et un autre sur Meredith, dans lesquels il soutient les droits de l'art et les privilèges de la beauté, doit lui être compté comme un titre à prendre rang parmi ceux qu'a touchés la grâce de l'esthétisme.

(13) *L'Influence du Naturalisme français sur les romanciers anglais*, chap. 5.

On ne peut parcourir *At the Relton Arms* (*Keynotes Series*, 1895) ou, parmi les nouvelles publiées dans le *Yellow Book* par Evelyn Sharp, *In Dull Brown* ou *A New Poster*, sans s'apercevoir que le cynisme désabusé qui rehausse d'ordinaire l'observation chez l'auteur, et donne à son marivaudage un mordant inattendu, laisse parfois place à un sentiment moral qu'on pourrait appeler traditionnel, s'il n'était averti, et chargé de mélancolie.

Menie Muriel Dowie — cette petite-fille de Chambers, l'auteur des *Vestiges de la Création*, qui mit en une longue suite de romans et d'études descriptives le reflet de ses voyages et de son expérience — donna au *Yellow Book* un tableautin parfait dans la veine impressionniste la plus franche, celle de Manet ou de Degas. Elle esquisse les vanités, les frivolités, les vices et les vertus fragiles qui se développent dans une boutique de modiste; et elle cerne d'un trait net les types sociaux qui s'y coudoient. Voici la patronne, Mme Félice, une importante Juive française au cou épais, aux épaules carrées, au buste remonté, avec un visage rusé, comme en peau de chamois, autour duquel ses cheveux noirs semblent avoir été collés; voici la « première », l'allure vive et dégagée, empressée autour des clients et clientes, approuvant, encourageant leurs goûts, discrète en ses critiques, enthousiaste en ses louanges. Voici les vendeuses, postées comme d'adroites et attentives araignées auprès de leurs comptoirs; et les ouvrières, groupées autour de tables derrière le miroir encadré d'or qui ferme l'entrée des salons d'essayage — affairées et tranquilles avec leurs gestes menus, leurs propos rapides et bas « qui rappellent invinciblement les pigeons roucoulant dans les rues autour d'une poignée de grains ».

Voici surtout « Mamzelle Mélanie », la petite ouvrière française, si experte que toujours on en appelle à elle : « dressed in dark blue... with tired flaccid little fingers... and a face so softly indented by its features, so fleckless, so *mat* in its flat tones, so *mignon* in its delicate lack of prettiness as to be irresistible; lips, a dull-greyish pink, but tenderly curved at the pouting bow... terribly conscientious little lips that seemed as if never could they be kissed to lighter humour; eyes that could only be imagined... and he was sometimes of mind that they were vaporous Autumn blue; and at other times that they were liquid, brook-coloured hazel... » Elle séduit un fils de famille, entré un jour pour acheter un chapeau à sa maîtresse; il l'invite à souper, la conduit au théâtre. Mais Mamzelle Mélanie, « à-demi souris, à-demi tourterelle », est une vierge sage. Et lorsqu'il se résout à lui offrir le mariage, c'est pour apprendre de Mme Félice qu'elle est établie à Paris : « oh, elle a trouvé un très bon parti — un charcutier, ou un charpentier. Monsieur voudrait-il choisir un de nos modèles comme cadeau de nocces? Nous en avons de vraiment exquis... » (*An Idyll in Millinery*, N° 10).

Dans *Wladislaw's Advent* (N° 4) Menie Muriel Dowie dépeint la bohème artistique d'un atelier parisien à la lumière d'un violent contraste : un rapin polonais choisi par un peintre brillant et sceptique pour « poser

le Christ », se met à vivre son rôle avec une sorte d'obscur mysticisme. Tombant à l'improviste au milieu d'une scène d'orgie, par son aspect, son attitude, son magnétisme, il répand la stupéfaction, le trouble et la terreur parmi les fêtards. L'esprit ne souffle qu'un instant; bien vite ils se ressaisissent et l'intrus est entraîné, enivré, étourdi... « cependant cet instant ne périt pas tout entier; et bien qu'il n'en résultât rien, pas un des assistants n'eut la force d'en effacer la froide mémoire... »

\* \* \*

#### 4) Transition.

L'esthétisme latent chez presque tous les réalistes des « *nineties* », dans la plupart des cas, tend à passer au premier plan. Sans que l'influence du « Naturalisme » soit niable chez un Henry Harland, une George Egerton ou un Ernest Dowson, c'est de l'angle de « l'art pour l'art » et de la décadence fin-de-siècle qu'ils se laissent le mieux définir.

La transition dont on vient de voir plusieurs représentants est, à plus d'un égard, sans analogue dans la littérature anglaise. Elle a duré quelques années seulement : une imitation aussi délibérée que celle des disciples anglais de Flaubert et de Maupassant et un parti-pris aussi conscient que celui des apôtres de l'esthétisme comportaient un principe d'artificialité qui ne leur permit pas de durer, et les conduisit à dater très vite. Au XX<sup>e</sup> siècle, le réalisme revêtit en Angleterre des formes inédites; il retrouvera un accent indépendant; et le culte de la sensation ou de la liberté imaginative perdra quelque chose de son fanatisme.

Cette combinaison particulière d'éléments révolutionnaires et antagonistes était condamnée à se dissocier promptement. Après 1895, de l'aveu général, le « Naturalisme » a cédé le pas à la littérature d'imagination. Mais il faut reconnaître aux écrits où il apparaît encore beaucoup de saveur et de force. Ces deux manifestations extrêmes du goût se sont conjuguées sans se neutraliser; de là l'intérêt de leur paradoxale rencontre.

En ce qui touche à la forme, cette période est caractérisée par la fortune extraordinaire de la nouvelle. L'exemple venait de France, puisque Maupassant en avait donné des modèles inégalables. Mais il y eut aussi là un mouvement de réaction contre le roman anglais traditionnel, servi en tranches volumineuses dans les « magazines » pendant de longs mois, ou publié en trois volumes, et parfois présenté en série. On se souvient que G. Moore s'était insurgé contre la règle qui faisait de tout ouvrage d'imagination un majestueux « vaisseau à trois ponts ». Soucieux de composition et d'écriture, préoccupés de la qualité plus que de l'abondance, les écrivains anglais à la fin du siècle sentirent qu'ils approcheraient plus facilement de leur idéal en rompant avec les habitudes de leurs devanciers; en limitant leur effort et en circonscrivant leur choix. De là cette multitude d'« *Episodes* »,

de « *Silhouettes* », ces « *Monochromes* », ces « *Dissonances* » et ces « *Modalités* », ces « *Vignettes* », ces « *Etudes sentimentales* » ou ces « *Dernières Etudes* » éparpillées dans toutes les revues, ou réunies dans les recueils qui remplacent les longs romans d'antan. « Un chapitre entier devrait être consacré à ce que l'on pourrait appeler : les contes du *Yellow Book* », déclare Osbert Burdett; « tandis qu'il faudrait un volume pour rendre justice aux talents très divers qui apparurent simultanément entre 1890 et 1900 parmi les auteurs de nouvelles » <sup>14</sup>.

Le jugement de H. G. Wells sur cette décade n'est pas moins décisif; il écrit en 1911 : la période 1890-1900 a été une excellente époque pour les auteurs de nouvelles. Elle a stimulé leur activité. Les nouvelles poussaient de toutes parts... Je ne crois pas que la présente décade puisse s'enorgueillir d'une production comparable; et ce qui est plus remarquable encore, je ne crois pas que les œuvres récentes de ceux qui se sont autrefois distingués dans ce domaine — à la seule exception de Joseph Conrad — puissent être mises en parallèle avec ce qu'ils ont fait avant 1900...; on ne parlait alors que de la nouvelle; on en comparait les espèces; on les classait selon leurs mérites. Cet intérêt actif de la part du public stimulait puissamment les écrivains » <sup>15</sup>.

Les récits, les études de John Galsworthy, les contes de W. de la Mare et de Lord Dunsany, les impressions de Somerset Maugham, les esquisses de J. Joyce et de Virginia Woolf, et surtout l'art exquis de Katherine Mansfield obligeraient aujourd'hui à contester aux écrivains réalistes des « *nineties* » la prééminence qui leur est ici attribuée. Mais la qualité générale de leurs écrits devrait les placer à l'abri d'un total oubli; elle prouve que l'école à laquelle ils s'étaient mis avait une réelle et solide vertu, et aussi que la nécessité d'atteindre à un point de rencontre entre les tendances opposées qui les caractérisent les obligeait à viser haut.

\* \* \*

##### 5) Arthur Symons et l'esthétisme décadent.

A côté de ces écrivains partagés, il en est d'autres, et en plus grand nombre, qui, non contents de laisser l'esthétisme s'insinuer dans leurs écrits, l'ont accueilli ouvertement, acceptant et parfois défendant ses principes.

Il faut citer en première ligne parmi eux Arthur Symons, l'un des principaux collaborateurs du *Yellow Book*, le fondateur du *Savoy* et l'un des théoriciens les plus pénétrants, sinon le plus pénétrant, du mouvement. Né au Pays de Galles en 1865, il fit ses études à Oxford, et fut « fellow » au Collège même de Walter Pater, avant de trouver à Londres le lieu de ses

(<sup>14</sup>) *The Beardsley Period*, chap. 8.

(<sup>15</sup>) Cité par Frierson, o. c. p. 140. Introd. à *The Country of the Blind*.

ambitions et de ses rêves. Il y fut quelque temps le voisin de chambre de W. B. Yeats, qui a parlé avec clairvoyance et sympathie de ses enthousiasmes, de son rôle d'initiateur parmi les jeunes littérateurs, de sa « noire mélancolie », de ses intempérances et de ses névroses <sup>16</sup>. Il était alors aussi féru de musique, de mise en scène et de danse, que de poésie; et il étudiait, analysait les principes du « Music Hall », dit son ami, avec autant de ferveur qu'un helléniste les mystères d'Eleusis.

Il fut bientôt directeur de collections, rédacteur à l'*Athenœum*, puis à la *Saturday Review*. Membre du fameux « club des Rimeurs », il fournit aux deux volumes publiés en 1892 et 1894 par ce cercle d'avant-garde quelques-unes de leurs pièces les plus marquantes. Dans ces poèmes, dans ceux qui composent ses premiers recueils : *Silhouettes*, 1892, et *London Nights*, 1895, en disciple de Baudelaire et de la décadence française, il s'attache à traduire des impressions et des fantaisies raffinées ou perverses avec un exigeant souci de la forme.

Lorsque Le Gallienne, dans ses *English Poems*, en 1892, attaqua la nouvelle école et lui reprocha sa servilité envers ses maîtres étrangers, Arthur Symons la défendit vigoureusement dans un article publié par le *Harper's Magazine* et intitulé : *The Decadent Movement in Literature* <sup>17</sup>. Il en proclama hautement toutes les audaces et en fit valoir les titres : « elle représente sans doute » — admet-il — « une littérature en décadence; elle possède toutes les caractéristiques qui marquent la fin des grandes périodes, et que nous découvrons dans la basse époque grecque et latine : une intense conscience de soi; une curiosité inlassable dans la recherche; une subtilité excessive dans le raffinement; une perversité à la fois morale et spirituelle... » Et il poursuit : « Si ce que nous appelons l'art classique est vraiment l'art suprême, si les qualités de parfait équilibre et de parfaites proportions sont les qualités suprêmes, alors la littérature d'aujourd'hui est une maladie... mais comme cette maladie est nouvelle, belle, intéressante! »

C'est en France qu'elle s'est développée d'abord, chez Baudelaire et chez ses émules; c'est eux qui ont les premiers réussi « à fixer la suprême nuance, la quintessence des choses, à être une voix désincarnée, et cependant la voix d'une âme humaine ». Comment ne pas s'inspirer d'eux? Mais l'Angleterre peut offrir aussi des modèles achevés. L'œuvre de Walter Pater est inspirée par « la morbide curiosité de la forme et la morbide subtilité de l'analyse » <sup>18</sup>.

Pendant toute sa carrière, à travers toute son évolution, Arthur Symons s'est réclamé de l'auteur de « *Marius* » comme de son maître. Il lui rend dans *Studies in Prose and Verse* (1904) un décisif hommage : « la délicatesse et la subtilité du sentiment » — dit-il — « s'alliaient chez lui à un savoir immense et précis; sa personnalité, singulièrement dégagée des conventions

(16) *Autobiographies. Four Years 1887-1891.*

(17) Novembre 1893.

(18) Cité par A. J. Farmer. *Le Mouv. esth. et déc. en Angl.*, p. 293.



et singulièrement pleine de charme, créa, pour s'exprimer, un style entièrement original, le plus recherché, le plus artiste, le plus beau de tous les styles en anglais. C'était le plus digne d'être aimé, le plus enchanteur, le plus généreux des hommes et des amis — en littérature, un vivant exemple de perfection... » et il conclut : « on doit admettre que Pater fit plus que personne de nos jours pour répandre l'intelligence intuitive de quelques-uns parmi les aspects les plus subtils de l'art; et que son influence contribua puissamment à nous arracher au dangereux moralisme des enthousiasmes et des partis-pris Ruskiniens. D'aucun autre critique on ne peut dire comme de lui que son goût fut parfait ».

La rupture avec le principe du réalisme ne saurait être indiquée plus nettement que dans l'introduction du même ouvrage : « le culte des faits », y lit-on, « est une attitude d'esprit radicalement moderne; et il s'accorde avec ce que nous appelons la science. La véritable science est une sorte de poésie; c'est une divination, une lecture imaginative de l'univers. Ce que nous appelons science est un facteur de progrès matériel... et a pour propre de détruire la faculté d'émerveillement. Tandis que la véritable science l'accroît, en portant la lumière partout dans les ténèbres qui nous environnent ».

Par ses vers, dont il approfondit d'année en année le sentiment, Arthur Symons mérite une place dans l'histoire de la littérature anglaise <sup>19</sup>. Il écrivit aussi une série de nouvelles réunies sous le titre d'*Aventures spirituelles* (1905) et dédiées à Thomas Hardy. Ce sont pour la plupart des portraits qui tous ont un lien direct avec la personnalité de l'auteur. Les anomalies de caractères dans lesquels l'introspection a paralysé, détruit ou faussé les réactions habituelles sont analysées avec une froide clairvoyance; et le cauchemar de la folie y apparaît comme un aboutissement inévitable. « Christian Trevalga », musicien et compositeur, sacrifie à son art tous les intérêts, tous les attachements de la vie; il cultive avec passion une extraordinaire sensibilité aux sons qui, sans émouvoir son cœur, ébranlent tous ses nerfs; il les « voit » comme des lignes ou des formes mouvantes; et il finit par être la proie d'hallucinations délirantes au milieu desquelles il goûte les transports des grands mystiques. A plusieurs reprises, Arthur Symons tente de définir les rapports de l'art avec la vie. Il suit le développement d'une actrice au tempérament passif mais extraordinairement sensible à toute suggestion. Seul l'amour, accepté et cultivé comme une expérience, lui confère le talent, le génie, le succès, en l'éveillant à la passion et à la souffrance — et c'est là une notion directement contraire à celle qu'exprime Oscar Wilde, lorsqu'il écrit l'histoire de Sybil Vane; mais le caractère est assez fortement et finement tracé pour emporter la conviction (*Esther Kahn*). « Peter Waydelin », pour trouver une note nouvelle et donner à ses tableaux l'accent cruel de la

(<sup>19</sup>) Voir A. J. Farmer, *o. c.*, 3<sup>e</sup> partie, chap. 3.

vie comme il la sent et la voit, non content d'aller chercher ses sujets dans les bas-fonds de la société, s'acharne à y vivre lui-même; mourant, il s'efforce encore de saisir son crayon pour dessiner la maîtresse qu'il méprise dans tout le débordement d'une abjecte douleur (*The Death of Peter Wyndelin*).

Ces études lucides et tristes n'ont plus pour nous l'intérêt qu'on leur attribuait alors; elles restent dépourvues de construction et fragmentaires. On dirait des variations ou des exercices théoriques sur un thème favori : le fanatisme de l'art, qui avait remplacé pour les esprits, dans le mouvement, celui de la science.

Mais par d'autres aspects de son activité, Arthur Symonds mérite une place durable dans l'histoire littéraire. Avec George Moore, il a peut-être été l'agent le plus actif du cosmopolitisme si remarquable de l'époque. « Je ne saurai jamais combien ma pratique et mes idées doivent aux passages qu'il me lut de Catulle Mendès, Verlaine et Mallarmé », dit Yeats. Il servit aussi d'intermédiaire entre l'Angleterre fin-de-siècle, et la jeune Belgique Maeterlinck et Verhaeren <sup>20</sup>. Il traduisit non seulement les symbolistes français, mais un drame allemand, *Elektra*, en 1908; et la *Gioconda*, *Francesca da Rimini*, la *Città Morta* de d'Annunzio, en 1899 et 1902.

C'est le seul critique anglais, dit de lui Osbert Burdett, qui ait mis dans ses appréciations la concentration qu'un écrivain met d'ordinaire dans ses vers ou ses récits. Il a donné sur les tendances maîtresses de son temps des études incomparables. Il a présenté à la postérité, en taille-douce ou en eau-forte, non seulement Maupassant, Baudelaire ou Daudet, mais H. Crackanthorpe, G. d'Annunzio, Christina Rossetti, William Morris, Walter Pater, Ernest Dowson, R. Louis Stevenson, W. B. Yeats et bien d'autres encore. Éveillant ses lecteurs à de nouvelles curiosités, il a exploré le domaine du beau avec plus de liberté qu'il n'était d'usage, et a dispensé à son public des clartés sur les différents arts (*Studies in Seven Arts*, 1906). Il n'embrasse pas toujours tous les aspects d'une personnalité. On peut trouver notamment que dans son fameux article : *An Artist in Attitudes*, il n'a pas rendu justice à Oscar Wilde. Mais il a très fortement perçu un des caractères de son originalité intérieure. Par une heureuse et souple divination, il saisit le ton émotif qui rayonne d'une œuvre. Comme le demandait l'auteur de *Intentions*, il reconstitue l'atmosphère qui entoure et conditionne la création — la nébuleuse d'où jailliront les mondes. Lui-même a d'ailleurs défini le genre de réussite qui est souvent le sien, en l'attribuant à son maître Pater. « Personne » — écrit-il — « n'a jamais pénétré comme lui dans la substance d'une œuvre, et ne s'est autant approché du point inconnu où la création commence » <sup>21</sup>.

(<sup>20</sup>) W. B. Yeats : *Autobiographies. Four Years 1887-1891*. Farmer, o. c., p. 357.

La réflexion et le temps ont amené Arthur Symons à modifier en quelque mesure ses premières positions : « il a plu à quelques « jeunes » dans tous les pays » — écrit-il dès 1899 — « de se donner le nom de « décadent », avec le frisson de la vertu mal satisfaite déguisée sous le masque du vice. En fait, le terme n'est à sa place qu'appliqué au style, à cette ingénieuse déformation du langage, visible chez Mallarmé, par exemple, et qui peut être comparée à ce que nous appelons habituellement le grec et le latin de la décadence. Sans doute une perversité de forme et une perversité de fond se trouvent souvent ensemble; chez les écrivains secondaires surtout, l'expérimentation fut portée assez loin, et pas seulement dans le domaine du style. Mais un mouvement qu'on aurait pu, en ce sens, qualifier de « décadent » ne pouvait être qu'un écart momentané de la grand' route de la littérature... L'interlude à-demi sincère de la « décadence » détournait l'attention des critiques pendant que quelque chose de plus sérieux se préparait. Ce « quelque chose de plus sérieux » s'est cristallisé pour le moment sous la forme du symbolisme, par où l'art revient au seul et unique chemin qui conduit à travers les belles choses à la beauté éternelle » <sup>22</sup>. Le même détachement se retrouve à mainte reprise dans ses œuvres ultérieures. Ce n'était point là renier ses maîtres français; car le titre de symboliste avait été revendiqué pour la jeune école poétique à Paris par Jean Moréas dans un article du *Figaro* dès 1886. C'était toutefois mettre l'accent sur le principe actif de l'esthétisme qui anime d'une vie exubérante ou secrète la plupart des tentatives littéraires de l'époque.

Le tact avec lequel Arthur Symons discerne dans l'œuvre de ses contemporains les valeurs permanentes est remarquable. Mais c'est comme champion de l'art allié à la décadence qu'il s'est d'abord imposé à l'attention; et il a tenu ce rôle avec un éclat que l'histoire littéraire ne saurait oublier; il restera l'ami d'Aubrey Beardsley, qu'il n'a jamais désavoué, comme celui d'Ernest Dowson et de Beerbohm; le fondateur du *Savoy*; le défenseur d'une conception de l'esthétisme qui s'est montrée particulièrement radicale dans la négation des valeurs anciennes et dans le cynisme. Il insiste à nouveau d'ailleurs sur l'importance de cette attitude, beaucoup plus tard, lorsqu'il écrit dans *Dramatis Personae* (1923) : « Décadence? Symbolisme? Impressionnisme? Verlaine ne voulait pas être appelé un décadent — Maeterlinck, un symboliste — Huysmans, un impressionniste... ces termes se trouvent avoir été adoptés par de petites cliques bruyantes et infatuées, formées parmi les jeunes habitués des brasseries du B<sup>rd</sup> St Michel, qui épuisaient leurs facultés à faire la théorie des œuvres qu'ils étaient incapables d'écrire. Mais, acceptés franchement, comme des épithètes qui gardent leur sens naturel, et l'impressionnisme et le symbolisme donnent quelque idée d'une nouvelle espèce de littérature, qui est peut-être désignée plus clairement encore par le mot : *décadence* ».

(<sup>22</sup>) *The Symbolist Movement in Literature* (Introduction), cité par A. J. Farmer, o. c., p. 357.

Quiconque interroge sa carrière après 1900 et jusqu'à nos jours n'y trouve guère de renouvellement. Ses études de demi-folie ou de folie complète reposaient sur une intuition ou une prédisposition personnelle qui ont abouti à une crise en 1908. Frappé d'amnésie, en proie à un désordre mental incoercible et à des visions, il fut interné en Italie, puis en Angleterre. Il guérit pourtant et a donné le récit de sa dramatique aventure dans : *Confessions. A Study of Pathology*, en 1930.

La façon dont il entendait le culte de l'art n'était certes point faite pour favoriser la santé morale. Il est trop naturel que l'apologiste de la morbidité ait été morbide. Cet accident même n'a point modifié la direction de son attention — pas plus qu'il ne semble avoir compromis sa capacité de travail, sa maîtrise de la langue ou l'acuité de sa pensée. En 1921, il a donné un livre sur Baudelaire; en 1925, la traduction de son œuvre poétique; en 1928, celle de ses lettres. Ses « *Confessions* » sont remplies d'allusions aux pasteurs — peut-être faudrait-il dire en son cas : aux mauvais bergers! — de sa jeunesse : Pater, Gérard de Nerval, Verlaine, Edgar Poe, Casanova, etc., etc. Il insiste sur le fait qu'un véritable artiste ne saurait rien apprendre de l'expérience, en même temps qu'il le prouve par son propre exemple; car il exprime des opinions en tous points conformes à celles qui avaient cours pendant les « *nineties* ». On ne saurait le dire trop clairement », affirme-t-il; « l'artiste n'a pas plus de rôle dans la société que le moine dans la vie domestique; il ne peut pas être jugé selon ses règles; il ne peut être ni loué ni blâmé parcequ'il accepte ou rejette ses conventions. Les lois sociales sont faites par les gens normaux; et l'homme de génie est fondamentalement anormal ».

\* \* \*

#### 6) Aubrey Beardsley.

Le nom d'Aubrey Beardsley est devenu un symbole de décadence au moins autant que la légende d'Oscar Wilde : la « Beardsley period », a-t-on dit; la « Beardsley literature »; et la « Beardsley woman ». Lorsqu'il fallut un bouc émissaire pour décharger le sentiment public, l'ostracisme de Mrs. Ward se porta sur le jeune dessinateur auquel John Lane avait confié la direction artistique du *Yellow Book*.

Pourtant, il avait d'abord eu pour patrons Burne-Jones et Puvis de Chavannes, dont l'idéalisme est sans reproche. Son imagination décorative et son métier extraordinaire justifièrent la confiance mise en lui. D'abord employé dans une maison d'assurances, il commença à dessiner vers dix-huit ans, attira l'attention d'éditeurs et d'artistes influents, obtint des commandes et put réaliser son rêve : quitter son emploi et vivre de son crayon. Mais il était miné par une tuberculose incurable et mourut à Menton, en 1898, à vingt-six ans. Le caractère de sa production n'a pas été sans subir les effets des conditions dramatiques qui l'ont entourée. Aubrey Beardsley, au

sortir de l'enfance, se savait condamné à une mort prochaine; et il désira passionnément y soustraire une œuvre qui conservât son nom. N'ayant point devant lui le temps pour mûrir et développer ses conceptions, il dut compter avant tout sur la fertilité et la facilité de son invention; et, pour plus d'une raison, ses visions portent, avec l'empreinte d'une spontanéité souveraine, celle d'une imagination débridée et fiévreuse. W. B. Yeats dans *Autobiographies* trace de lui un croquis émouvant. Il le montre ambitieux, sensitif, incertain de ses propres impulsions, très frappé par la réprobation dont il fut l'objet, et tout près de se rejeter dans le mysticisme. On sait qu'à la fin de sa brève existence il se convertit au catholicisme.

Ses dessins ne peuvent nous retenir ici qu'à titre de documents sur sa personnalité; sans doute n'en avons-nous point trop, puisqu'elle fut, et est restée, très discutée. On y lit le sentiment du grotesque et de l'exquis; une fantaisie imprévue, qui va des images les plus bestiales et les plus diaboliques aux raffinements les plus étudiés; le goût du vice associé à la grâce de la forme et à la pureté de la ligne avec une impudence qui se sauve par une sincérité quasi naïve; cet être n'a eu ni le temps, ni la volonté de s'interroger, de distinguer entre ses impulsions; il les a livrées dans son art avec l'impatiente frénésie et l'intransigeance de la jeunesse, accrues par la maladie et par la mort menaçante. Il ne s'est probablement ni analysé, ni toujours compris. Si l'on veut, son subconscient ne s'était pas révélé largement à lui-même. C'est pourquoi la perfection technique semble jouer un tel rôle dans sa production; c'est en s'exprimant seulement qu'il s'apercevait. Selon le vœu d'Oscar Wilde, le pressentiment de la forme à dégager et à réaliser semble guider son inspiration; tant celle-ci reste enveloppée et secrète. Il se sentait l'esclave de son crayon ou de son burin plus que d'aucune trouble passion. Aussi, après avoir nié les vues sataniques qu'on lui prêtait, ajoute-t-il que, s'il en avait eu, le résultat eût été exactement le même. Son art a la qualité de l'inévitabilité, comme celle de l'imprévisibilité; détaché de toute préoccupation morale, il est également étranger, sinon aux morbides impulsions, du moins à l'immoralisme intentionnel.

Il avait l'ambition de conquérir la renommée par une œuvre littéraire, aussi bien que par ses dessins. Et il a laissé, outre trois poèmes, un fragment en prose : *Under the Hill*, qui fut d'abord publié par le *Savoy*, et qui porte en sous-titre : roman romanesque.

Comme dans ses compositions pictoriales, la manière compte ici plus que le fond. C'est une parodie de Tannhäuser au Venusberg, modernisé et mis à la mode libertine du XVIII<sup>e</sup> siècle. Mais qu'importent les découvertes et les aventures de l'abbé Fanfreluche au palais de la belle Hélène? Vingt fois, au cours de ces brèves pages, on perd le fil du récit pour admirer les ingénieux détours de l'imagination et du style. L'étrangeté du vocabulaire, l'usage de mots rares ou de termes calqués sur le français, les caprices de la syntaxe ont frappé tous les commentateurs. On y a vu une nouvelle forme

d'« Euphuisme »; mais, ainsi que le remarque Osbert Burdett, la recherche et l'artificialité sont dans la pensée, dans l'invraisemblable minutie et l'audace extrême de l'invention et du rêve, plus encore que dans l'expression. On n'en saurait donner une meilleure idée qu'en citant une page de cet extraordinaire ouvrage qui, à lui seul, et bien que ce fût un coup d'essai, suffit à désigner son auteur pour les honneurs de l'anthologie, sinon à lui assurer une large place parmi les romanciers et les conteurs.

Après la dédicace à Giulio Pollo Pezzole, cardinal de la Sainte Eglise Romaine et nonce du pape, la plus profonde, la plus élégante et la plus insolente des révérences, nous entrons dans le vif du sujet, c'est-à-dire dans le monde d'enchantements merveilleux et inquiétants, dans l'atmosphère troublante, chargée d'un étrange magnétisme, que Beardsley se plaît à évoquer. Fanfreluche arrive à la porte du palais où demeure la belle Hélène :

« It was taper-time; when the tired earth puts on its cloak of mists and shadows, when the enchanted woods are stirred with the light footfalls and slender voices of the fairies, when all the air is full of delicate influences, and even the beaux, seated at their dressing-tables, dream a little...

The place where he stood waved drowsily with strange flowers, heavy with perfumes, dripping with odours... huge moths, so richly winged they must have banqueted upon tapestries and royal stuffs, slept on the pillars that flanked either side of the gateway, and the eyes of all the moths remained open and were burning and bursting with a mesh of veins. The pillars were fashioned in some pale stone and rose up like hymns in the praise of pleasure; for from cap to base, each one was carved with loving sculptures, showing such a cunning invention and such a curious knowledge that Fanfreluche lingered not a little in reviewing them... ».

Pour qui souhaite demeurer accordé au réel, il y a dans une recherche aussi poussée, aussi indifférente à tout autre intérêt que la curiosité des sens ou la rareté des images, quelque chose d'énervant, qui ne permet pas de l'apprécier à haute dose. Beardsley réalise le désir qu'Oscar Wilde prête à « Dorian Gray ». Celui-ci éprouve, dit-il, du dégoût à s'éveiller chaque jour dans un monde semblable à celui de la veille, après des nuits « d'horreurs et de joies monstrueuses », pendant lesquelles l'esprit, hanté par des fantômes plus terribles que la réalité elle-même, s'ouvre à la vie grouillante que recèlent les grotesques et qui donne à l'art gothique sa prise sur nous ». Que ne pouvons-nous, songe-t-il avec une nostalgie passionnée, ouvrir les yeux quelque matin sur un univers façonné à neuf dans l'obscurité pour notre plaisir; un univers peuplé de formes et de couleurs nouvelles, hanté par d'autres secrets que le nôtre; un univers dans lequel le passé n'aurait plus de place pour se survivre, à tout le moins sous l'aspect d'obligations ou de regrets conscients, puisque le souvenir de la joie même a son amertume, et celui du plaisir, sa douleur<sup>23</sup>.

(23) *The Picture of Dorian Gray*, chap. 11.



Si le germe de *Under the Hill* n'est point dans cette rêverie, l'inspiration en est très analogue; et le style, comme le caractère, en sont dignes.

\* \* \*

### 7) John Davidson.

La décadence a surtout étendu son empire sur des artistes et des lettrés, des êtres aux sens affinés ou délicats, souvent blasés. John Davidson y vient d'un autre point de l'horizon spirituel. Il a des goûts, une culture scientifiques et philosophiques; et sa nature est fruste parfois jusqu'à la violence.

Né en 1857, fils d'un pasteur écossais, il a grandi dans un milieu rude et pauvre. A treize ans, il est employé dans le laboratoire chimique d'une sucrerie; une ambition intellectuelle précoce et ardente le pousse à s'instruire; moniteur, assistant, professeur, il apprend, tout en enseignant, et s'ouvre une voie jusqu'à l'Université d'Edimbourg. Il est ensuite maître d'école pendant quelques années, épanchant son lyrisme fumeux en plusieurs drames (*Bruce, A Chronicle Play*, 1886; *Smith, a Tragic Farce*, 1888; *An Unhistoric Pastoral*, 1889; *A Romantic Farce*, 1889; *Scaramouch in Naxos*, 1889). Il se décide à chercher fortune à Londres en 1890, et y fait d'abord du journalisme; mais la poésie l'attire; il lui faut, pour exprimer son exaltation naturelle, l'enclume et le marteau d'une scansion, l'élan et la chute des strophes. Il fait partie du « cercle des rimeurs », collabore à leurs recueils, et publie dans le *Yellow Book* plusieurs poèmes. Il participe à toutes les fièvres de l'époque; et certains de ses vers sont d'une inspiration audacieusement naturaliste et populaire (*Ballad of a Nun*, N° 3; *Thirty Bobs a Week*, N° 2; *Fleet-Street Eclogue*, N° 5). Il fait paraître des sonnets traduits de la Renaissance italienne (*The Love Story of Luigi Tansillo*, N° 1); et il imprime dans le N° de janvier 1895 les quatrains qui servent d'épigraphe à son roman, *The Wonderful Mission of Earl Lavender*; leur signification historique est indiscutable, sinon leur qualité poétique :

« Oh! our age-end style perplexes  
 All our elders' time has tamed;  
 On our sleeves we wear our sexes,  
 Our diseases, unashamed...  
 Though our thoughts turn ever downwards  
 Though our sun is well-nigh set  
 Though our Century totters tombwards  
 We may laugh a little yet. »

C'est par ses *Fleet-Street Eclogues* (1896), ses ballades (*Ballads and Songs*, 1894; *New Ballads*, 1897; *Last Ballads*, 1899) et par ses « Testaments » (*The Testament of a Vivisector*, 1901; *The Testament of a Man Forbid*, 1901;

*The Testament of an Empire Builder*, 1902; *The Testament of John Davidson*, 1908) qu'il a échappé à l'oubli — à cause de leur éloquence rude et trouble, mais puissante; et à cause de l'épilogue tragique qu'il leur a donné par son suicide en 1909. Son œuvre en prose est moins volontiers prise en considération. Elle est à peine mentionnée par les historiens mêmes qui s'occupent spécialement de cette période, par A. J. Farmer en France, par exemple, ou Osbert Burdett en Angleterre. L'auteur lui-même a déclaré qu'elle relevait du journalisme, et qu'il y fallait voir un gagne-pain plutôt qu'un moyen d'expression. On l'a très généralement pris au mot.

Ses romans et ses contes sont pourtant loin d'être indifférents. Leur abondance, leur variété les signalent d'abord comme un dérivatif, plutôt que comme un expédient. Libres de ton, audacieux d'allure, ils ont été conçus et écrits en pleine sève. Ils se divisent assez naturellement en deux séries, dont la seconde seulement (*Baptist Lake*, 1894; *The Wonderful Mission of Earl Lavender*, 1895) appartient nettement à la décadence. Encore faudrait-il marquer quelques réserves.

Dans l'une comme dans l'autre, Davidson manifeste un tempérament combatif. Non seulement ses livres sont un déni à la morale autoritaire et traditionnelle, aux bienséances sociales et à toutes les conventions; mais il attaque les idées dérivées de l'Évolutionnisme, comme toutes les doctrines, tous les systèmes existants, même celui de Nietzsche, bien qu'il dût aboutir dans ses *Testaments* à un individualisme matérialiste et athée qui rappelle celui de « Zarathoustra ». Il se rapproche de Kipling, par ses allures rudes et franches, et de Chesterton, par son imagination débridée et truculente, plus que des auteurs déliquescents de son temps. Mais c'est avant tout, et presque uniquement, un destructeur d'idoles. Sa fantaisie est emportée par un âpre souffle d'anarchie en lequel il faut reconnaître le scepticisme et l'esprit de négation fin-de-siècle.

*Perfervoid*, ou la Carrière de Ninian Jameson, publié en 1890, est un récit burlesque, inspiré par le besoin d'aventure et de cocasserie à tout prix. L'humour — un humour massif à la manière de Rabelais — préside à l'assemblage de types savoureux, invraisemblables, largement caricaturés : Ninian Jameson, descendant des Stuarts et prévôt de sa ville natale, inventeur du diamant synthétique, mais surtout excentrique, metteur en scène, amuseur public, aussi coiffé d'idéologie ratiocinante que de joviales mystifications et de bonnes histoires, tout comme Don Quichotte l'était de hauts-faits et de romans chevaleresques; et auprès de lui son compère, Cosmos Mortimer, qui au physique est une assez bonne réplique de Sancho Pança, grand homme, grand écrivain, grand théoricien, mais surtout grand buveur et grand conteur. Tous deux feront d'ailleurs les plus romanesques des mariages; mais en attendant que cette double idylle apporte à leur vie de garçon une conclusion inattendue autant que tardive, ils fondent un club qui rassemble tous les bons compagnons du voisinage. Les soirs de séance, tandis

que le whisky coule à flots et que la fumée des pipes monte en nuages, chacun narre une histoire; et c'est là le lien qui réunit les chapitres de *Perfervid*, comme aussi ceux de l'ouvrage publié deux ans après : *The Great Men*.

Or aucun de ces récits n'est dénué d'intérêt — le premier, celui de *Cosmos* lui-même, moins que les autres. Il prend pour sujet le *Pèlerinage de Strong soul et de Saunders Elshanders*; et il semble encore que les aventures de Don Quichotte hantent l'imagination de l'auteur, bien que le chevalier de la triste figure soit ici un jeune Ecossais, confiant et joyeux, et que le rôle de Sancho Pança soit tenu par un personnage efflanqué et ahuri, garçon épicier de son métier. Plus encore qu'aux aventures du Seigneur de la Manche, c'est à celles de « Chrétien » et au *Pilgrim's Progress* que fait songer l'équipée de « Strong soul ». Ce naïf jouvenceau s'est mis en route un beau matin dans la campagne fleurie pour réformer le monde; ses rencontres, ses interventions, ses discussions avec son poltron et rusé compagnon, les batailles qu'il livre, son succès auprès d'une jeune châtelaine forment la substance du récit. Mais ce qui compte plus que la substance, c'est la lumière et c'est la poésie; les descriptions de nature sont fraîches et colorées, le style vigoureux, plein de résonances symboliques, comme celui de W. Morris; et toutes ces réminiscences s'harmonisent avec le sujet, parce que c'est la délicieuse et humoristique transcription d'une vieille et très belle histoire en termes modernes, à la faveur d'une héroïque imagination d'enfant.

*Les Fantômes de Glasgow* sont, plus directement encore, une évocation du passé, fantaisiste et charmante, toute nourrie de pittoresque local. Le « Marais » n'a pas mieux inspiré Daudet.

Certains récits révèlent une imagination obsédée par l'énigme du devenir humain. *Eagle's Shadow* est la vision d'un employé qui porte ce sobriquet dérisoire (Ombre-d'aigle) parce que la marque de sa tête contre le mur auquel il s'appuie a fini par dessiner la forme vague du rapace aux ailes déployées. Il y a dans la demi-page consacrée à l'existence de cet humble bureaucrate toute une satire sociale d'une amertume recuite. Lui, cependant, emploie ses loisirs à lire la *Sociologie* de Spencer avec tant d'assiduité qu'un jour l'avenir se dévoile à ses yeux — mais combien différent des prévisions de la science! La folie des guerres, l'opposition irréconciliable des riches et des pauvres dévastent le monde; l'Angleterre assaillie, envahie par les nations voisines est sauvée par les armées Yankees; au moment du triomphe, un nouveau danger apparaît : les Nihilistes ont fondé une colonie dans les terres arctiques, et follement entrepris de détourner le Gulf-Stream à leur profit; ses eaux se perdent dans l'océan; le gel et la mort se répandent dans tout l'univers.

*The Salvation of Nature* apporte une autre version de la fin du monde. Un philanthrope, homme d'affaires et éminent parlementaire, achète l'Ecosse

pour la délivrer de la lèpre industrielle et en faire le lieu de plaisance du monde. En une nuit des explosions, des incendies savamment préparés — et décrits avec beaucoup de puissance — rendent tout le pays à la nature. Cependant des ennemis imprévus surgissent; la famine et la peste se propagent sur toute la terre; l'humanité est détruite. Le savant qui avait réglé l'opération réussit à sauver deux êtres : le fils de l'utopiste et sa propre fille; grâce à quoi l'aventure humaine pourra recommencer...

Ces divagations sont traversées par des éclairs de réelle grandeur, des accents tragiques, et de prophétiques résonances. Quand John Davidson mit fin à ses jours, il avait entrepris d'écrire une trilogie en vers intitulée *God and Mammon*; il en acheva seulement les deux premières parties, *The Triumph of Mammon* (1907) et *Mammon and His Message* (1908). Mais il indique son intention d'ensemble dans une note personnelle ainsi conçue : « Pendant un demi-siècle j'ai réussi à survivre dans un monde entièrement inadapté à moi; ayant connu et son paradis et son enfer, et ne disposant ni d'une armée ni d'une marine pour plier les nations à ma volonté, je commence délibérément dans mes *Testaments* et mes *Tragédies* à briser ce monde inadapté pour le reconstruire à ma propre image ». Ses récits, dès le début de sa carrière, obéissent à ce désir frénétique.

Dans l'un d'eux (*A Practical Novelist*), il juge le roman sans faveur. « C'est un genre usé », dit-il, « il est monté en graine, et le premier venu peut en prendre la semence; si cela continue, les romanciers seront bientôt en majorité; et le métier de lecteur sera considéré comme une profession lucrative... ». Cette boutade ne l'a pas empêché d'écrire, outre ses recueils de contes, *Laura Ruthwen's Widowhood* (1892), en collaboration avec J. Wills; *Baptist Lake* (1894) et *The Early Mission of Earl Lavender*, qui tous deux portent ostensiblement les couleurs de la décadence.

Baptist Lake, comme Lewis Seymour ou Mike Fletcher chez George Moore, et plus d'un jeune premier dans la littérature de l'époque, est une sorte d'anti-héros; bâtard d'une grande dame anglaise et d'un immoral officier français, et déjà sur le retour, il éblouit une honnête famille par son faux-brillant; il entraîne dans le vice un respectable bourgeois, Mr. Insley, et le futur beau-père du fils de celui-ci, Mr. Savern. Les mœurs de la « Beardsley period » sont indiquées avec verve, et le snobisme de la dépravation s'étale; aux expériences d'ordre sensuel, nos coquins joignent le goût de l'aventure; nous les voyons compromis dans une louche affaire de contrebande qui transforme le récit en roman policier. Tout rentre dans l'ordre, pourtant; et la vertu triomphe. Mais c'est une vertu plantureuse, satisfaite, naturaliste qui n'a plus rien de l'austérité et de la pruderie Victoriennes. Mrs. Insley voit revenir à elle son volage mari; la jolie Rose Savern épouse son fiancé; la maison s'emplit de berceaux; le vieux ménage reverdit sans vergogne et s'entoure patriarcalement d'enfants et de petits-enfants; et Mrs. Insley, de l'expérience où ont manqué sombrer l'honneur et la prospérité

familiale, compose, pour instruire et amuser la nouvelle génération, un conte de fées où les bons génies exterminent les mauvais géants après les plus captivantes péripéties.

*The Wonderful Mission of Earl Lavender* (1895), tout aussi irréprochable comme conclusion, flatte d'une façon plus ouverte encore les perversions à la mode. L'auteur se vante de refléter fidèlement la décadence et de décrire avec exactitude les habitudes des flagellants modernes — dont l'existence, dit-il, « apporte la preuve du mépris en lequel sont tenus les grands lieux-communs de la vie : l'amour, le mariage et la procréation ». Le frontispice est dessiné par Aubrey Beardsley; et en épigraphe se trouve le poème déjà cité, qui eut les honneurs d'une publication séparée dans le *Yellow Book*. Le héros a l'allure et les habitudes du dandy le plus insolent; il s'avilit avec délectation par la pratique savante des vices élégants; il conduit le lecteur dans les fumeries d'opium, les maisons de jeu et de plaisir et tous les repaires de la bohème artistique à Londres, un peu comme Wyndham Lewis l'a fait de nos jours avec force détails inédits, dans *The Apes of God*; ce qui ne l'empêche pas de faire un mariage romanesque à la fin du livre.

Si l'on prend cette conclusion au sérieux, on peut dire, et on a dit, qu'il n'y a pas là décadence à proprement parler, mais satire de la décadence. La ligne de démarcation est difficile à tracer, nous le verrons plus d'une fois. En un sens, la littérature « décadente » est faite presque toute entière de satires, qui sont aussi des apologies. On a récemment soutenu que *A rebours* de Huysmans, l'un des premiers, et le plus influent, le plus fameux des ouvrages qui la composent, était une parodie consciente des exagérations en vogue parmi les jeunes gens du temps; et c'est fort probable <sup>24</sup>. Les romans qui relèvent de cette inspiration, en outre, s'achèvent presque fatalement par une conversion (comme *Baptist Lake* et *The Wonderful Mission of Earl Lavender*), ou par une tragédie (comme *Mike Fletcher* de G. Moore, *The Portrait of Dorian Gray* de Wilde ou *The Hill of Dreams* de Machen). Il n'y avait guère moyen d'échapper à l'une ou l'autre conclusion en restant dans la plus élémentaire vraisemblance; tout au plus quelques histoires brèves peuvent-elles laisser le destin en suspens.

Mais il n'y a pas là contradiction. Les « décadents » n'ont jamais prétendu être d'accord avec la vie, tout au contraire; et le mépris du bon sens figure parmi leurs commandements majeurs. Avec Arthur Symons ils ont trouvé cette nouvelle maladie « belle, attachante, intéressante », quand même elle menait à la mort. Et quant au ton de badinage qu'ils affectent volontiers, il est trop en accord avec leur attitude générale, leur scepticisme fondamental, leur décision de ne rien prendre au sérieux, et de dissimuler les réalités les plus sacrées, les plus troublantes ou les plus tristes sous un vernis d'élégant détachement, pour qu'on y lise une condamnation. Ce qui

(24) Voir G. L. Van Roosbroeck : *The Legend of the Decadents*.

importe, c'est qu'ils aient éprouvé ce détachement profond et s'y soient complu. A titre de thème littéraire du moins, et pour quelques années, il semble que ç'ait été le cas de John Davidson. Son suicide, ses dernières volontés (il demanda que nul n'écrivît sa biographie, et n'insérât le moindre commentaire dans ses œuvres) montrent que, lorsqu'il essaya de « reconstruire le monde à sa propre image », il se trouva rejeté vers la mort.

Il apporta cependant à la décadence un tempérament personnel et des tendances divergentes qui l'en affranchissent en une large mesure, et lui confèrent une physionomie originale. Il avait une solide tête écossaise. Le goût de la discussion, poussée jusqu'à l'abstraction, au verbalisme et à l'entêtement, nourrit sa verve pittoresque; et l'audace, l'irresponsabilité de son invention s'appuient sur un caractère intransigeant et combatif qui, pour l'avoir poussé à trop entreprendre, n'en a pas moins sa puissance. « Il fut, et il demeure », ainsi que l'écrivit J. O'Brien dans son introduction à un dernier recueil d'articles (*The Man Forbid and Other Essays*, 1910), « le seul lien que nous ayons entre la période du « *malade imaginaire* », telle que la connut la fin du siècle, et l'âge de Kipling.

\* \* \*

#### 8) Ernest Dowson.

Ernest Dowson appartient à la décadence par sa vie, ses amitiés et son caractère, plus nettement encore que par ses écrits.

Sa jeunesse, le charme d'une nature très fine, l'énigme tragique de sa destinée et le mérite délicat de son œuvre ont intéressé à lui, outre A. Symons qui lui a consacré un de ses meilleurs articles, le poète contemporain Victor Plarr qui a publié ses lettres, enrichies de commentaires et de souvenirs. « Il avait quelque chose de Keats », écrit le premier — « un Keats démocratisé... » Et le second, qui fut aussi son ami, résume sa physionomie en disant de lui : « c'était un Peter Pan, avant que Peter Pan eût été inventé ».

Né de parents cultivés en 1867, il fit des études traversées et incomplètes; il passa une partie de son enfance sur la Riviera, où la mauvaise santé de son père fixait la famille pour de longs séjours. De bonne heure, il fréquenta la France et Paris, où il devait résider plus souvent qu'en Angleterre. Il passa une année à Queen's College, Oxford, et quitta l'Université sans y avoir obtenu de titre. Une passion malheureuse pour une servante de restaurant, qui lui préféra un garçon de café, semble l'avoir confirmé dans un désespoir et un dégoût de soi qui lui étaient naturels. A partir de ce moment, et jusqu'à sa mort, sa vie fut de plus en plus celle d'un irrégulier. Paris était avant tout pour lui la capitale de la décadence. Il admirait Flaubert, Baudelaire, Loti, mais surtout Verlaine. Il professait un culte pour les opéras de Wagner. Et il fut un des rares fidèles qui demeurèrent attachés à Oscar Wilde après sa condamnation.



Membre du « club des rimeurs », il demande à l'art l'oubli de la vie. Mais ses poèmes restent d'un pessimisme profond. Verlaine, dont il adapta plusieurs œuvres, lui inspira un drame symbolique en vers, « *Pierrot of the Minute* », qui est à la fois un marivaudage et un nocturne. Cette rêverie se déroule au clair de lune, dans une clairière, non loin du Petit Trianon et du temple de l'amour; Beardsley en dessina la couverture, comme aussi celle de *Verses* (1896) et de *Decorations* (1899). E. Dowson collabora au *Yellow Book*, puis au *Savoy*. La « Société Lutétienne », qui avait entrepris une traduction à tirage réduit d'ouvrages français naturalistes ou décadents dont la réprobation publique n'aurait pas permis l'impression et la vente libre, lui procura quelque travail rétribué. Il traduisit *La Terre*, de Zola (1894), *Les Liaisons Dangereuses*, de Laclos (1898), *Les Mémoires*, du Cardinal Dubois (1899), *La Pucelle*, de Voltaire (1899).

Ce commerce avec la littérature scandaleuse ne l'enrichit pas. Malade, pauvre, adonné à la boisson et aux stupéfiants, il avait, ainsi que le dit Symons, « cet étrange goût pour les aspects sordides de la vie qui se retrouve chez tous les décadents ». Dans les bas-fonds des Halles ou les bars fréquentés par les cochers de fiacre à Paris, dans les bouges du port à Dieppe ou dans les beuveries des kermesses en Belgique, il cherchait l'oubli de soi. Comme O. Wilde et A. Beardsley, il se convertit au catholicisme tout à la fin de sa vie — trop tard pour y rien changer. Il fut toujours torturé par ses émotions, dit son biographe<sup>25</sup>. Sensitif, solitaire, d'une timidité morbide, il se déroba à la sollicitude de quelques amis fidèles, parmi lesquels il faut compter le poète Lionel Johnson, qui lui consacra de beaux vers, et il mourut de misère, quasi d'inanition, à trente-trois ans.

Si l'œuvre de Dowson est mince, elle est d'un timbre remarquablement pur. C'était un de ces dormeurs au sommeil léger, dit encore Arthur Symons, qui ne rêvent pas assez fortement pour réaliser leurs rêves... Sans doute peut-on expliquer avec lui ainsi que « son âme ait échappé à la souillure du monde, alors que son corps s'était dégradé aux yeux de tous ». Les thèmes de la décadence sont voilés dans son œuvre; mais ils en déterminent les harmonies fondamentales. A ses vers, dont le mérite fut distingué par ses pairs, il préférerait sa prose; en quoi il se trompait sans doute : son adresse à manier les mètres anciens et sa sensibilité aux recherches les plus neuves et les plus subtiles du symbolisme ajoutent à la valeur expressive de thèmes en eux-mêmes un peu grêles. Mais ses récits, pour n'être point écrits en une langue ainsi soutenue et rehaussée, n'en font pas moins entendre quelques notes claires et profondes.

En collaboration avec A. Moore, il écrivit deux romans : *Adrian Rome* (1899) et *A Comedy of Masks* (1893), dont le titre reprend le « leit-motiv » du masque, cher à Oscar Wilde et à plus d'un « décadent », et dont le sujet est celui d'une des études qui parurent dans *Dilemma* en 1895. Les nouvelles

(25) *Reminiscences*. V. Plarr.

qu'il publia dans le *Yellow Book*, le *Savoy* et autres périodiques ont été réimprimées dans ce volume. C'est bien de « dilemmes » qu'il s'agit; car les situations auxquelles il s'arrête sont de celles qui laissent l'âme livrée à des émotions contradictoires, et non point tant divisée qu'en suspens; car elle ne saurait renoncer ni à l'une ni à l'autre, et chacune la veut toute entière. En prenant comme sous-titre *Stories of Sentiment*, il évoque le livre de Crackanthorpe publié la même année : *Sentimental Studies*; et il y a, en effet, entre eux des points de ressemblance qui justifient l'association courante de leurs noms : tous deux ont adopté la facture réaliste; tous deux ont été conduits à un style dépouillé et sobre par le scrupule du mot juste. Mais l'accent de Dowson est plus rêveur, moins incisif et amer; et il se montre plus curieux de sentiments et de nuances, aux dépens parfois des vraisemblances et des faits.

La cruauté du sort fait le fond de tous ses récits; non point, il est vrai, une cruauté massive et brutale : le bonheur est là, tout proche; et quelque accident, quelque impondérable et fatal obstacle le rend insaisissable, ou le déflöre.

L'homme aimé reçoit la lettre destinée à son rival et se croit congédié... et l'erreur apparaît trop tard, alors que *lui* s'est enlisé dans la prose de la vie, et qu'*elle* est entrée en religion. Il se résigne au naufrage de ses espérances en écoutant les chœurs Grégoriens des nonnes, parmi lesquelles se trouve celle qu'il a désirée, dans « l'Eglise des Dames Rouges » à Bourges; et cette mélodie lui semble venir d'un autre monde : « the melancholy, nasal intonation of the priest died away and the exquisite women's voices in the gallery took it up with exultation, and yet with something like a sob — a sob of limitation » (*The Diary of a Successful Man*).

« Benedict Campion » s'est épris d'une jeune orpheline, sa pupille, qui a grandi dans une famille paysanne en Bretagne, à l'ombre des couvents; et elle lui demeure inaccessible, à cause de la naïveté et de la foi qui font son charme même. Elle veut prendre le voile; et il y acquiesce, pour qu'elle reste à l'abri des vulgarités et des souillures du monde : « he thought of the girl's life, as it should be, with a tender appreciation — as of something precious, laid in lavender ». Sous les pommiers en fleurs, il savoure un renoncement dont la tristesse est « comme le dernier raffinement du plaisir » (*Apple Blossoms in Brittany* — *Yellow Book*, N° 3).

Le petit violoniste des rues à qui une fillette, joueuse d'orgue de barbarie, a servi de mère, distingué par une grande dame mélomane, quitte à jamais sa petite protectrice, tenté par un beau Stradivarius, tenté par l'art... Il suffit pourtant que, virtuose fameux, comblé par la fortune, il entende par la fenêtre ouverte, un bel après midi d'été, la voix crierde et nostalgique de l'instrument familier, pour que le passé ressuscite. Le fantôme de « Ninette », la petite amie de jadis, surgit en lui, avec le vertige, l'horreur de l'avoir abandonnée dans un univers hostile; et c'est bien en

vain qu'il adopte le ton détaché du blasé ou de l'indifférent : « si j'écrivais un récit romanesque, quelle occasion pour moi ! Naturellement ma mendiante se trouverait être Ninette, ni enlaidie ni changée par les années — Ninette tout comme elle était. Et alors, quelle belle scène de réconciliation et de pardon, avec les cloches du mariage comme conclusion ! Mais je n'écris pas un roman ; je suis un musicien, et non pas un poète... Je dois à ce vieil orgue de barbarie discordant une charmante soirée — teintée de ce « *souçon* » de mélancolie qui est nécessaire aux plaisirs les plus vifs et les rehausse. En ressassant les souvenirs qu'il a ravivés, j'ai fumé un agréable cigare... la paix soit à ses cendres ! » Dans ce dilettantisme il n'y a ni joie, ni résignation réelles. Le contraste entre l'idéal et les faits est trop poignant pour ne pas rester la note dominante du récit ; le succès a été acheté par un si inexpiable abandon qu'il en demeure secrètement empoisonné. (*Souvenirs of an Egoist*).

Parfois c'est le sacrifice qui se retourne contre celui qui l'a consenti, au rebours de toute morale. Un jeune homme, trop pauvre pour épouser celle qu'il aime, s'exile et va faire fortune au Chili. Il s'acharne au travail, et patiente douze ans, toujours épris de sa lointaine fiancée qui lui est fidèle. Or, sur le bateau qui le ramène à elle, alors qu'il vogue vers le bonheur, il s'aperçoit soudain de la réalité du temps qui s'est écoulé : il aime un souvenir, une image peut-être inexistante ; lui-même a changé au cours de ces longues années — et elle ? Comment la retrouvera-t-il ? Quelle déception l'attend ? Et quel déboire ne lui apporte-t-il pas ? Rongé d'appréhensions et de tristesse, il se jette à la mer. « Ne faut-il pas penser que ce fut pour le pauvre diable une délivrance que de s'engloutir dans le calme inaltérable de la mort, au plus profond de l'Atlantique, emportant du moins avec lui un idéal intact, et lui léguant, à elle, une mémoire que ni l'expérience, ni l'accoutumance ne pourraient jamais ternir ? (*The Statute of Limitations*).

Vanité de l'espérance ; vanité des regrets, tel est l'arôme de cet art. Les figures qui y passent ont les contours vagues, les teintes et les lignes fondues des reflets que renvoient les miroirs anciens ; elles sont embrumées de rêve ou de souvenir ; il s'en dégage une mélancolie à la fois très aiguë et très douce, comme les plaintives discordances et la « *langueur monotone* » de violons Verlainiens.

\* \* \*

#### 9) Thèmes et décors.

Beardsley, Davidson, Dowson apportent des expressions diverses mais intérieures de la décadence anglaise. D'autres, en plus grand nombre, en traduisent des aspects extérieurs ; ils lui empruntent un thème, un scénario ou un décor.

Florence Farr est louée par W. B. Yeats pour sa beauté, son talent

d'actrice et de metteuse en scène, pour « la passion et la splendeur » de sa diction; mais il ajoute : quand elle parlait de réalités elle se montrait froidement spirituelle, et toujours à la recherche du paradoxe. Nous sûmes bientôt qu'elle passait des journées entières au British Museum, à étudier des ouvrages d'érudition sur les branches du savoir les plus hétérogènes, poussée par une curiosité insatiable et destructrice ». (*Autobiographies — The Trembling of the Veil, Book I*).

Il pourrait sembler qu'elle ait voulu mettre en pratique quelques-uns des préceptes de Dorian Gray; et le roman qu'elle publia dans la *Keynotes Series, The Dancing Faun* (en 1894) rappelle la manière d'Oscar Wilde, son tour d'imagination, et jusqu'à quelques incidents de sa vie — sans qu'il contienne, dit-elle, « aucune allusion à des événements qui, récemment, firent scandale ». Le héros exerce sur les femmes un attrait irrésistible et une influence maléfique : « je me rappelle l'avoir entendu dire » — confesse une de ses victimes — « qu'il serait magnifique d'être un grand criminel et que quiconque ne peut dominer par de bons moyens se doit d'en employer de mauvais — Georges détestait à tel point la médiocrité! » Il se joue des cœurs, les corrompt, les enchaîne, et finit par provoquer chez une de celles qu'il a fascinées et asservies tant d'horreur et de haine qu'elle le tue. La drame se noue et se dénoue sur le mode du badinage, dans un milieu mondain d'oïsis, de dilettantes et de blasés, au cours de dialogues brillants et cyniques, semés de bons mots.

Lorsque, quelque seize ans plus tard, Florence Farr publia *The Solemnization of Jacklin*, il ne semble pas que son point de vue ait beaucoup changé. Elle explique son titre en disant : « pour moi l'entreprise qui consiste à éclairer l'esprit par l'expérience directe est l'alchimie sacrée de la vie. Je l'appelle « Solemnisation », mais je la reconnais aussi sous le masque de la légèreté ». Et elle illustre cette déclaration en présentant à ses lecteurs une jeune femme et une jeune fille qui conquièrent la paix du cœur en cultivant délibérément toutes les formes de l'amour. Il n'y a pas assez d'invention et de substance chez Florence Farr pour fonder une réputation littéraire indépendante, bien que son « *Faune Dansant* » ait été apprécié par de bons juges, et ait eu deux éditions. Mais sa pensée est audacieuse, claire et souple; sa langue a de la vivacité et du piquant.

Le livre principal de Stanley V. Makower montre le lien étroit qui s'était établi entre la décadence et la musique, ou la névrose musicale. C'est, dans la *Keynotes Series*, sous le titre de *The Mirror of Music*, le journal d'une imaginaire Marie Bashkirtseff pour qui la composition serait ce que la peinture et les arts plastiques furent pour l'amie de Bastien-Lepage. Seulement ce n'est point d'abord la mort qui guette l'héroïne; elle est vouée à la folie par son hérédité — une grand-mère, virtuose, a perdu la raison — et par son exaltation. Elle prend conscience du sort qui la menace, et en devient obsédée; elle s'égare en des visions délirantes. La musique est son unique

passion; c'est pour elle vraiment « le miroir du monde »; une petite intrigue voilée traverse sa vie, sans l'en détacher un instant. Elle s'éprend d'un riche amateur, directeur de théâtre à Moscou, après lui avoir accompagné, par une belle nuit d'été, la sonate à Kreutzer; abandonnant un père et une mère qui ne l'ont jamais comprise, elle s'enfuit avec lui, et se promet à la gloire en même temps qu'à l'amour. Schopenhauer, Wagner, président à leurs transports; et nul ne saurait dire si le délire qui, de plus en plus, s'empare d'elle est inspiration ou démence. Ses derniers mots appellent la mort :

« The world has been unfolded to you, and you  
Know its beauty.  
It is a great poem.  
And there is music to it : a chord in the minor.  
And the chord is unresolved...  
I am ready to die now, for I have laboured...  
And a child has been born to me.  
Its name is truth... »

Une ardeur spirituelle sincère rachète un pathétique parfois incohérent et toujours facile. Stanley Makower marqua encore son penchant pour la musique et les arts du rythme en publiant dans le *Yellow Book* un article sur la chanson et Yvette Guilbert et un autre sur Chopin; puis en écrivant un livre sur la danse, *The Art of Pantomime Ballet* (1901); et en donnant la même année, la traduction d'un ouvrage sur Vincent d'Indy, de Hughes Imbert.

Dans le *Yellow Book*, il a fait paraître en outre une brève étude descriptive : *A Beautiful Accident* (N° 6), dépeignant d'une humble lucarne la ronde des saisons et des heures, les reflets du soleil et des astres; puis *Three Reflections* (N° 12), portraits d'excentriques, ses voisins de chambre, à l'hôtel meublé, ou de table, au café, peints de couleurs violentes par touches isolées, selon la formule d'un impressionnisme halluciné. L'un a pour fond et pour arrière-plan un bar où divers personnages — acteurs, noctambules, épaves et noceurs — se coudoient parmi les dorures piquées, les glaces ternies et les marbres ébréchés dans la fumée des pipes, à la lumière violente du gaz.

Un second roman, paru en 1897, mince come le premier, relève aussi de la décadence, mais dans un ton réaliste et cynique. C'est un récit mondain et passionnel. Une intrigue se noue parmi les oisifs qui fréquentent une ville d'eau à la mode. « Cecilia », grande flirteuse et fort émancipée, se marie d'amour, après mainte scabreuse aventure; elle a un fils, un foyer normal, et pourrait rentrer dans la règle. Mais sa vanité, son appétit de plaisir demeurent insatisfaits; elle a la bohème dans le sang et fuit sa maison et son mari, qu'elle n'a pas tout-à-fait cessé d'aimer, pour vivre à Paris, dirigeant une pension de famille qui devient une sordide boîte de nuit.

Mystère et résignation, associés au mal — telle est la résonance du

siècle finissant chez cet écrivain. Chez d'autres comme Shiel, l'exploitation du crime et de l'horreur rejoint le conte terrifiant et presque le roman policier; on croirait, en lisant *Prince Zaleski*, publié dans la *Keynotes Series* en 1895, retrouver Edgar Poe, marié avec Conan Doyle dans le décor mis à la mode par Huysmans, Wilde et leurs émules : encens, malachite, pourpre, ébène, somptueux velours, lumières colorées, gemmes étincelantes; anti-quités orientales et monstres asiatiques; scènes de magie, palais en ruines; orgies et fêtes Anacréontiques — le bric-à-brac de la décadence est un des plus clinquants, des plus ambitieux et des plus aisément reconnaissables qui soient.

On pourrait encore relever, en feuilletant le *Yellow Book*, plus d'une nouvelle qu'anime l'esprit fin-de-siècle. Netta Syrett qui, plus tard, a introduit les souvenirs qu'elle a gardés de cette époque dans ses romans, esquisse le thème du « ménage à trois » dans *A Correspondence* (N° 7), et donne une version moderne aux déboires de l'épouse de Putiphar dans *Far Above Rubies* (N° 12). Ces nouvelles sont écrites avec verve et d'un style mordant; elle met en scène deux types de femmes qui, avant les « *nineties* », n'avaient guère eu les honneurs de la rampe : l'une laide, mais intelligente et cultivée, par son esprit et son adresse à manier l'argot des salons et des ateliers, vole à une amie belle et passive son bonheur; l'autre a la beauté rare des orchidées, avec les goûts fastueux et pervers à la mode; elle poursuit de sa haine et de sa vengeance l'homme qui l'a méprisée, et cherche vainement à oublier son humiliation en accueillant les attentions d'un autre, en même temps que l'adulation de son aveugle mari.

Mrs. E. Leveson étudie le cas de l'homme trop heureux et qui, pour se mettre au ton du jour, cherche vainement un chagrin, alors que tout lui réussit, même la passion qu'il voudrait malheureuse (*The Quest of Sorrow*, (N° 8); ou bien, dans « *Suggestion* » (N° 5), elle trace une brillante charge de la famille nouveau style; on y voit un jeune homme oisif, élégant et cynique, passer son temps à dessiner des robes pour sa sœur, et à balancer l'encensoir dans le boudoir de sa jeune belle-mère, parce qu'elle aime l'atmosphère des églises; lire en cachette du Loti, au lieu du *Robinson Crusoé* que son père juge plus convenable à ses dix-sept ans, ou bien rêver longuement d'une salle de bain pavée d'onyx, et de rideaux verts doublés de bleu entre lesquels filtrerait, dans sa chambre à coucher, une lumière couleur d'abricot. Il avait arrangé le mariage de son père, veuf et grand libertin, avec une amie de sa sœur, par dilettantisme; et il procure ensuite à celle-ci un riche et brillant époux, un parfait mondain; puis il encourage le flirt de sa belle-mère avec un sien ami — qui la rencontre au bal costumé, déguisé en Tristan; tout cela sans penser à mal, et le plus légèrement du monde. A sa sœur qui lui demande que s'acheter à elle-même pour son anniversaire — un harmonium, un caniche noir ou une édition de luxe de Browning, il répond imperturbablement : « le troisième! parce qu'il fait moins de bruit... ».



Cette mousse à la mode n'a guère de substance, mais elle est joliment présentée.

Il faudrait citer d'autres études encore pour être complet. Dans *Theodora*, de Victoria Cross (N° 4), un flirt s'engage entre une mondaine très « Beardsley », aux yeux peints, aux goûts intellectuels, et un jeune peintre orientaliste, dans l'atelier de celui-ci. Insensiblement, des impressions de voyages et des évocations d'art, par les arcanes d'une érudition bizarre et le secret de rites primitifs, ils passent au trouble des sens; un commun envoûtement les met aux bras l'un de l'autre; et le rideau tombe sur l'entretien interrompu. *Kathy* (N° 10) de Oswald Sickert, et *An Early Chapter* de H. Gilbert (N° 11), ont pour sujets de précoces émois parmi fillettes et collégiens. S. M. Scott esquisse le thème du « dé-civilisé » dans *A Passion of the Peruvian Desert* (N° 10). Murray Gilchrist, avec *The Crimson Weaver*, (N° 6), nous plonge en plein merveilleux et en pleine magie rouge; on y voit Circé tisser dans son palais une toile fatale avec le sang des hommes qu'elle a subjugués. Lewis Hind, dans *The Enchanted Stone* (N° 8), évoque autour d'une pierre précieuse et maléfique comme celles dont aimait à rêver « Dorian Gray », toute une fantasmagorie hindoue.

La plupart de ces sujets avaient été considérés comme défendus depuis le règne de la littérature bourgeoise; et peut-être l'explication du très prompt oubli dans lequel sont tombées des œuvres dont certaines méritaient mieux se rattache-t-elle à ce fait; d'une part les écrivains qui prétendaient dévoiler les aspects de la vie tenus pour tabous étaient résolument mis à l'écart par les esprits dociles et conservateurs; de l'autre, la plupart d'entre eux n'osaient y toucher qu'avec réserve et timidité; si bien que l'audace qui aurait pu les servir auprès des générations suivantes se trouva presque aussitôt infiniment dépassée.

\* \* \*

#### 10) Conclusion.

A vrai dire, l'histoire de la décadence à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Angleterre suggère qu'il n'y eut point là « mouvement » à proprement parler, mais plutôt tourbillon et remous. Car le terme s'est appliqué successivement, on l'a vu, à des aspects tout-à-fait différents de la vie littéraire. Au début, il fut brandi par l'insularisme britannique comme une arme contre des influences qui, venues de l'étranger, menaçaient l'intégrité de la tradition nationale : Schopenhauer, Wagner, Ibsen, les Naturalistes français et leurs premiers disciples britanniques en ont été stigmatisés. Il a servi à condamner le « *Journal* » de Marie Bashkirtseff qui, traduit en 1890, causa une vive impression dans les milieux intellectuels et artistiques avancés. Le prodigieux succès mondain d'un livre honnêtement sentimental et sincèrement moral comme *Trilby* (1894), prit une valeur de scandale parceque la bohème pari-

sienne y était à l'honneur, et qu'on pouvait craindre de la voir passer la Manche. L'esthétisme d'Oscar Wilde et de ses émules parut tout de bon avoir transplanté le fléau; dorénavant ce seront eux principalement qui seront tenus pour responsables de ses progrès.

Si l'on en croit les symptômes extérieurs d'ailleurs, le déclin de la décadence a presque coïncidé avec son triomphe. A aucun moment elle n'a cessé d'être âprement discutée et âprement combattue; les volumes du *Yellow Book* et de la *Keynotes Series* sont l'objet de dénonciations passionnées en même temps que de louanges enthousiastes. On en vient à se demander si elle fut jamais victorieuse... Il semble également douteux, il est vrai, qu'elle ait été réellement vaincue, comme on le dit d'habitude, après le procès et la condamnation d'Oscar Wilde. Le retentissement de cet événement social dans le domaine de l'art et de la pensée ne fut peut-être pas aussi profond qu'on l'a d'abord cru. Le *Yellow Book* a continué à paraître plus d'un an encore sans que son caractère ait été gravement altéré. A. Beardsley et A. Symons ne le quittèrent que pour fonder un autre périodique selon leur cœur; et la prolifération des revues d'avant-garde, comme celle de la *Keynotes Series* et autres collections analogues, ne laissent guère voir l'abandon des principes qui inspiraient la jeune génération. En fait, la plupart des écrivains qui s'étaient signalés par leur audace continuèrent à écrire, sans dévier de la ligne qu'ils avaient choisie sensiblement plus que l'évolution naturelle de la pensée ne l'explique. N'est-ce point le cas d'Arthur Symons lui-même? A. J. Farmer signale, en 1895 et 1899, des recueils en vers ou en prose de lui qu'il faut toute son ingéniosité pour distinguer radicalement des poèmes et des récits imprimés dans les premiers numéros du *Yellow Book*. L'influence de Verlaine, qui succède à celle de Baudelaire ou de Wilde, n'était guère faite pour guérir le nouveau mal-du-siècle; et celle de Maeterlinck ne se comprendrait pas sans lui.

Ce qui a disparu, c'est une mode, et une mode assez superficielle; le vice ne s'est plus étalé aussi complaisamment qu'il l'avait fait dans certains salons et dans certains lieux de réunions artistiques ou mondaines pendant la fortune d'Oscar Wilde; l'indépendance et la révolte contre la morale traditionnelle, sans perdre leur prise sur les consciences, n'ont plus osé s'exprimer sur le même ton, avec la même légèreté ou la même provocante insolence. Toute vie est changement; et certains thèmes ayant été exploités à fond (du moins on le croyait alors), on conçoit qu'avec la fin du siècle, cet imaginaire « tournant » auquel l'illusion humaine a donné une sorte de réalité, les journaux qui vivent d'actualité, comme *Punch*, aient décrété d'office l'ouverture d'une ère différente<sup>26</sup>. D'autre part, il y avait dans les idées en cours un principe d'excès et d'usure, on l'a vu, qui conduisit plusieurs adeptes de la « décadence » à une mort prématurée, par l'imprudence, le suicide, le vice

(<sup>26</sup>) A. J. Farmer. *Le Mouv. esth. et « décadent » en Angl.*, p. 372-373.

ou la maladie. Ces accidents tragiques ont accentué la transformation en cours; mais ils ne l'ont pas suscitée; car d'une part, elle existait déjà en germe; et de l'autre, elle ne fut ni totale, ni absolue. Max Beerbohm, qui n'est rien s'il n'est un humoriste, peut déclarer dans le *Pageant* (déc. 1895) : « j'appartiens à une génération qui a fait son temps; je suis d'une époque qui n'est plus — la « *Beardsley period* »; il peut renoncer solennellement à défendre la vertu des cosmétiques ou le charme de l'artificialité; il garde son accent narquois, son incisive finesse, son parfait détachement; et, de *Zulaika Dobson* qui parut en 1911 ou *The Happy Hypocrite*, publié dans le *Yellow Book*, le plus décadent des deux n'est pas celui qu'on pense. L'anti-Victorianisme, loin de disparaître après 1896, est aujourd'hui beaucoup plus marqué, dans le domaine littéraire et dans les mœurs, du haut en bas de l'échelle sociale, qu'il ne l'a jamais été.

Dans la préface aux œuvres d'un poète et d'un romancier qui prolonge les « *nineties* » jusqu'en plein XX<sup>e</sup> siècle, J. Elroy Flecker, Douglas Goldring dépeint les années qui s'écoulèrent de 1900 à 1915 comme la continuation de la période précédente, « aboutissant à un *crescendo* qui fut une véritable bacchanale — nuits de danse et de travestis, poursuite effrénée du plaisir, libations continuelles, etc. »; et, du moins à Oxford, « culte bruyant d'Oscar Wilde, de Beardsley, Verlaine, Baudelaire et Dowson ». Par ailleurs, Compton Mackenzie, dans *Sinister Street*, publié en 1914, nous présente une « *Estudiantina* » tout aussi désordonnée qu'elle peut l'avoir été sous le signe de l'œillet vert; la méditation de *Manon Lescaut* et de la vie réservée aux « filles de joie », et les « *music-hall girls* », y tiennent une place de premier plan. Le libraire de « *Cornmarket Street* » auquel s'adresse le héros dès son arrivée pour peupler les rayons de sa chambre, lui propose d'emblée les œuvres complètes de Pater, qu'il placera sous une reproduction de Botticelli. Il est vrai que ce même libraire déplore que les temps aient changé; mais parce que la jeunesse a perdu le goût de la lecture, il ne songe point à dire qu'elle se soit réformée.

Or, après l'intervalle de la grande guerre, nous avons assisté à un débordement d'appétits, à une ivresse de jouissance, à une dénonciation de toutes les valeurs reconnues dans le passé, qui laissent bien loin derrière elles toutes les manifestations antérieures analogues, et dont la littérature a recueilli l'écho, lorsqu'elle n'en apportait pas l'expression directe. Les formes les plus agressives de la décadence ont pu être momentanément discréditées après 1895,, mais l'esprit qui l'animait, enrichi de nouvelles expériences et de nouvelles influences, s'est perpétué jusqu'à nos jours.

On dirait que c'est un mal avec lequel l'humanité doit vivre, à l'état de crise aiguë ou de tendance chronique. Si l'on veut, c'est le vieux péché, élevé à une existence consciente et indépendante; c'est le vieux péché des mythologies et des religions, émancipé et devenu actif, subi ou accueilli avec de nouveaux sentiments, ou bien « sublimé » par des méthodes inusitées.

Il est vrai que la décadence eut des victimes authentiques et lamentables; aussi William Butler Yeats, qui fut le témoin de leur désespoir et de leur naufrage, a-t-il intitulé le chapitre de son autobiographie qui leur est consacré : « *la génération tragique* ». Peut-être ne faut-il pas oublier, cependant, que toute attitude morale, poussée à l'extrême, est susceptible de provoquer de funestes réactions nerveuses. Les idées « fin-de-siècle » n'ont pas été les premières ni les seules à causer de violents, d'irréparables déséquilibres. On n'arrivera pas sans une thérapeutique infiniment savante et souple — qui reste encore à découvrir — à accorder tous les tempéraments individuels avec le milieu où ils doivent vivre. Et on verra par ailleurs que pour d'autres la décadence a été soit un mal bénin, dont ils ont promptement guéri, soit un affinement des sens et de l'esprit, un progrès en sincérité et en profondeur qui, tout en tarissant certaines sources d'inspiration et de joie, leur en ouvrait d'autres.

L'esthétisme, pour s'y être associé, ne saurait être identifié avec elle. Germe libre et errant, principe de vie, il a donné à la Renaissance Celtique son âme; et il s'est, auparavant, alors, et depuis, uni à d'autres aspects de l'existence imaginative et de l'expression de soi : idéalisme sentimental, invention humoristique, ou rêverie mystique.

---

## CHAPITRE VII.

### ARTHUR MACHEN <sup>1</sup>.

1) Rapports avec l'esthétisme décadent. — 2) Tempérament et formation. — 3) *Hieroglyphics*. — 4) *The Hill of Dreams*. — 5) *The Secret Glory*. — 6) Contes d'après-guerre et contes de jeunesse. — 7) Contes démoniaques. — 8) *A Fragment of Life*.

---

#### 1) Rapports avec l'esthétisme décadent.

La personnalité et l'œuvre d'Arthur Machen obligent à donner une signification — et une signification quasi mystique — à cette expression souvent employée dans un sens vague et avec un demi-scepticisme : l'esprit d'une époque. Il ne se peut pas que ce soit une simple abstraction, due aux générations suivantes; ce n'est pas davantage le rayonnement plus ou moins étendu d'individualités privilégiées; il faut que ce soit une réalité profonde, à laquelle participent spontanément même ceux qui, à la surface des choses, dans le monde des faits et de la conscience, semblent avoir eu le moins de rapports avec les doctrines, les institutions, les écoles en faveur; car l'esprit du temps, mystérieusement, a pénétré l'art d'Arthur Machen.

Arrivant à l'âge d'homme au moment où l'influence de Pater et celle d'Oscar Wilde s'imposaient à la plupart des jeunes littérateurs, il a vécu, médité, rêvé, écrit, complètement à l'écart. C'est tout juste s'il mentionne une ou deux fois le « père » et le « prince » de l'esthétisme, en des termes qui expriment la méfiance plutôt que l'admiration. Jugeant et condamnant un de ses propres livres. *The Secret Glory*, dans *Things Near and Far* en 1923, il le déclare inspiré d'un « watery Paterian mysticism ». Il explique le silence fait autour d'un autre parmi ses ouvrages, *The Three Impostors*, (1895) en disant : « il y avait eu l'été précédent de graves scandales qui avaient provoqué l'intolérance du public à l'égard de toute lecture qui n'apparaissait pas comme « saine » évidemment et avec ostentation ». Enfin dans une de ses nouvelles les plus développées, *A Fragment of Life* <sup>2</sup>, un des per-

---

(<sup>1</sup>) Les références aux pages sont données, pour *Hieroglyphics*, d'après *The New Adelphi Library* et pour les autres ouvrages de Machen d'après la *Caerlon Press edition*.

(<sup>2</sup>) Ecrite en 1899, publiée en 1922.

sonnages — qui joue, il est vrai, le rôle d'un philistin — dénonce comme morbide « le culte impur de la fleur de tournesol ».

Le mouvement littéraire contemporain, sans qu'il l'ignorât, ne semble pas avoir eu de prestige particulier pour lui, ni d'action directe sur la plupart de ses œuvres. Et dans son souci de sincérité et d'originalité, c'est contre des influences plus générales ou plus lointaines qu'il se défend — celle de Stevenson, par exemple, ou d'Edgar Poe.

Swinburne et William Morris sont sans doute à l'origine de sa vocation ou, selon l'expression qu'il préférerait, de son destin. Il décrit en termes frappants l'illumination intérieure qu'il éprouva lorsque, ayant acheté les *Songs before Sunrise* un soir où il errait dans Londres, il se plongea dans cette lecture. L'instinct d'écrire était en lui; et c'est, dit-il, une opération arbitraire de l'esprit que de rattacher un fait à un autre parmi tous ses antécédents, par un rapport de cause à effet; cependant, « au sens où l'oiseau meurt parce que le plomb l'a atteint dans un organe vital, et où le blé germe parce qu'il est mis dans le sol, j'ai commencé à écrire parce que j'ai un jour acheté un exemplaire de ce livre ». Un peu plus tard, *The Earthly Paradise* lui tomba entre les mains chez un libraire : « de même que les *Songs before Sunrise* de Swinburne m'avaient induit à faire des vers, reprend-il, *The Earthly Paradise* renforça le virus originel; et je passai toutes mes heures de loisir pendant un bon mois à mettre des fables grecques en distiques rimés (*Far off Things*, 1922). Dans les pages de critique littéraire où il examine, élève au rang suprême d'artistes, ou rejette à celui de journalistes, selon son bon plaisir, prédécesseurs ou contemporains, il discute au moins un auteur de la jeune école, George Egerton, dont-il loue les *Keynotes*; et deux de ses ouvrages furent publiés en 1894 et 1895 par John Lane, dans la collection qui porte le même titre : *The Great God Pan* et *The Three Impostors*. Il eut alors quelques rapports avec Henry Harland, Oscar Wilde, « George Egerton », Yeats, John Davidson et Richard Le Gallienne; mais il ne se lia avec aucun d'eux et resta en dehors de tous les cercles. Ses écrits furent plus tard édités par Martin Secker, dans la *Caerlon Press Series* et dans *The New Adelphi Library* qui prirent la suite des « publications en belles-lettres » présentées par l'éditeur du *Yellow Book*. Les traductions qu'il entreprit sont celles d'ouvrages de nature à flatter les goûts de la jeune génération. Pater n'aurait pas désapprouvé l'*Heptaméron*, de Marguerite de Navarre; les « *Moyens de Parvenir* », de Béroalde de Verville et les *Mémoires* de Casanova sont, aux XVI<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les antécédents de la littérature licencieuse moderne.

A cela se limitent apparemment les relations de fait entre Arthur Machen et l'esthétisme fin-de-siècle qui colore d'une lumière si violente la plupart de ses livres. Il eut une jeunesse extraordinairement isolée, une carrière irrégulière, un caractère de solitaire. Rien ne saurait être plus différent que sa vie et celle de la plupart des écrivains dont le rapproche son œuvre. Il n'eut aucune culture Universitaire, n'appartint à aucune coterie, ne



reçut aucun encouragement à écrire. Beardsley, Dowson, Davidson eux-mêmes eurent leurs patrons ou furent distingués, appréciés par leurs pairs; lui, semble avoir ignoré tout appui, tout encouragement de cet ordre. Il paya l'impression de ses premiers vers, *Eleusina*, en 1881, et publia *The Anatomy of Tobacco*, son premier ouvrage en prose, grâce à la générosité d'un ami de sa famille. Aucun de ses livres, jusqu'après la guerre, n'eut de succès en librairie. La critique s'avise peu à peu de sa valeur sans que ni le grand public, ni les cénacles, ni les salons, aient fait connaissance avec ses œuvres. Il écrivit contraint par une aveugle nécessité intérieure, sans recevoir la moindre approbation de l'extérieur, ou presque. Il était, d'ailleurs, persuadé à l'avance que tout jugement d'autrui, tout conseil était vain; et c'est la cause, écrit-il, de « notre grande pitié »; alors que tout artisan a sa technique, ses règles ou son modèle, l'apprenti ès-lettres doit « chercher et lutter à tâtons, avancer en trébuchant comme un homme perdu dans un fourré épais, par une nuit sans lumière; un fourré de branches cinglantes qui reviennent sur lui comme la lanière d'un fouet; un fourré d'épines qui le lacèrent cruellement... un fourré où se dressent les rocs aigus des suprêmes douleurs, où se creusent les noirs étangs du désespoir. Ainsi se présente le bois obscur de la vie littéraire; ainsi du moins il se présenta pour moi... »<sup>3</sup>.

\* \* \*

## 2) Tempérament et formation.

Cette destinée s'explique par les circonstances de sa vie, sans doute, mais plus encore par son tempérament.

Né en 1863, dans un hameau du Pays de Galles où son père était pasteur, il n'eut ni frère, ni sœur, ni compagnon de jeu; et, dit-il, quand à onze ans il fut envoyé à la vénérable « grammar school » de Hereford Cathedral, il avait pris « le pli de la solitude » (*I was set to loneliness*). « Je passais le trimestre comme une sorte d'interlude parmi des étrangers, et me retrouvais chez moi, dans mes sentiers familiers, mes profondes vallées secrètes et ombreuses, comme un voyageur revient à ses aimés et à son cher pays natal après avoir été en exil parmi des ennemis et des inconnus ».

Il subit l'attrance de Londres; et il y vécut avec des intermittences entre 1880 et 1882. Il y connut une solitude plus complète encore; sans ressources, sans protections, sans amis, il fut d'abord employé dans une maison d'édition, se trouva misérablement inadapté à sa tâche, et l'abandonna; il réussit ensuite à gagner de quoi ne pas mourir de faim en faisant la classe à de jeunes enfants dans quelque obscure institution. C'est alors qu'une ambition littéraire définie semble s'être emparée de lui, et qu'il écrivit ses premiers vers,

(<sup>3</sup>) *Far off Things*, chap. 3.

puis *The Anatomy of Tobacco*. Il revint à ses chères montagnes dans un dénuement absolu. Il savait à ce moment-là, et les siens savaient, qu'écrire serait la grande affaire de sa vie; aussi l'entourage familial envisageait pour lui, avec confiance et naïveté, une carrière de journaliste. Il obtint de faire quelques traductions payées, et continua à s'efforcer de fixer ses rêves ou ses visions, suivant de plus en plus son penchant naturel, et vivant à l'écart. Un petit héritage vint lui apporter quelque sécurité; mais il le dissipa en voyageant. A trente-neuf ans, il se fit acteur et, pendant quelques années, il parcourut l'Angleterre, avec une troupe ambulante, «*The Benson Shakespearian Repertoire Company* ». Ce furent là, dit-il, les vacances d'une dure existence. En 1913, il revint au journalisme, dont-il avait essayé à diverses reprises, et devint un des rédacteurs attitrés de *The Evening News*. Ses récits de la grande guerre attirèrent sur lui une tardive attention; après 1922, ses œuvres ont été publiées d'ensemble, en Angleterre et en Amérique. Depuis une dizaine d'années il n'a rien produit; et, en 1925, il déclarait sa vie littéraire terminée <sup>4</sup>.

Plusieurs conditions le prédestinaient sans doute à l'isolement : ses origines galloises et rurales; la modestie du milieu familial; l'absence de jeunesse autour de lui; sa pauvreté. « J'ai peu insisté », écrit-il, « sur mes jours noirs et mes nuits désolées; sur le désespoir qui parfois m'engouffrait comme une irrésistible marée. Pendant des semaines entières, je restais sans adresser la parole à un être humain — sauf à mes élèves, pour leur exposer Euclide ou César; et ce n'était pas là pour moi parler. Etant né, je le crois, avec un instinct du moins normal de camaraderie humaine et un grand amour pour tout échange cordial de pensées et d'opinions, ce silence me dessècha intérieurement; aux yeux de l'esprit, je serais apparu comme flétri, brûlé et ravagé par des vents de glace et de flamme... Quand vint la délivrance, j'émergeai de ce passé comme un prisonnier de son noir cachot — ébloui, tremblant, apeuré, à peine capable de supporter la lumière d'une cordiale affection. Pendant longtemps je parlai peu, et avec difficulté. J'étais en train de perdre rapidement l'usage de la parole... »<sup>5</sup>.

Bien que l'anormalité de cette existence ne lui paraisse pas ici due à lui-même, il semble bien qu'il y ait abouti en vertu d'une prédisposition de sa nature plutôt encore qu'en raison de contraintes extérieures. D'autres enfants n'ont pas eu de compagnons de jeu et ne s'en sont pas ressentis comme lui. Il n'était point en désaccord avec ses parents, qui ont favorisé ses goûts; ni avec son milieu où il a trouvé, outre quelques appuis matériels, une précieuse source d'inspiration. Dans la maison d'édition où il travailla pendant quelques mois, il eut sans doute des contacts avec d'autres; et ses élèves, les divers milieux qu'il côtoya ou traversa, auraient pu éveiller sa sympathie, créer quelque lien entre lui et ses semblables. Lui-même finit par s'en rendre clairement compte.

(<sup>4</sup>) *Living Authors. A Book of Biography*. The H. W. Wilson Company, 1931.

(<sup>5</sup>) *Far off Things*, 1922, chap. 6.

Dans l'introduction écrite en 1926 pour la réédition de *The Anatomy of Tobacco*, il rapporte qu'un ami, homme de lettres distingué, l'entendant raconter ses années de jeunesse à Londres, protestait : je n'aurais pas supporté cette existence solitaire... je serais allé à Wimbledon Common et j'aurais arrêté Swinburne sur la route; j'aurais fait sa connaissance, qu'il le voulût ou non... Sur quoi Arthur Machen remarque : « je ne répondis rien, voyant que je ne pouvais pas me faire comprendre; et en fait je me comprends à peine moi-même. Mais je vois clairement que même le patronage de Swinburne ne m'aurait servi à rien — à moi! » Et il s'explique plus longuement ainsi :

« J'ai écrit quelque part que mon âme aurait pu être gaie, si elle n'avait été jetée dans une affreuse prison; mais je ne veux pas dire par là ma petite chambre dans Clarendon Road, ou mes privations, ou ma pauvreté. Jadis, j'aurais pu y voir la source du mal; mais il n'en est rien. L'affreuse prison, c'était moi-même. Je n'avais pas la faculté des jouissances humaines ordinaires que pourtant je désirais. Une ou deux personnes m'ont initié au théâtre et à de petites réceptions, ou m'ont procuré quelques relations littéraires. Mais cela ne servit à rien. Faire des visites le dimanche après-midi (sport alors très en faveur à Londres) n'était pas un remède aux maux de mon âme; je n'avais envie de parler à personne d'Irving et d'Ellen Terry, autre amusement du jour. Je me tenais à cent lieues des expositions... je m'y serais senti infiniment plus seul que pendant une de mes promenades préférées, dans les terrains vagues de Wormwood Scrubs... ».

Et il conclut : « je suppose que mon cas était à peu près celui d'un homme qui a devant lui une tâche longue et dure; si dure qu'il aura grand peine à l'accomplir; une tâche qui, il le sent bien, tendra à l'extrême toutes ses facultés, les excèdera, peut-être; et le temps presse.

« Cet homme-là se met en marche le matin, silencieux et seul, les lèvres serrées; et il se dirige vers le lieu de la grande et suprême épreuve. Il n'a pas un mot à jeter à ses voisins, comme il va, bouche close. Les étalages bariolés de la foire n'ont pas de sens pour lui; il ne voit pas les silhouettes éclairées qui dansent en rond; il n'entend rien des rires, ni de la musique joyeuse. Il s'avance vers sa destinée silencieux et seul; car nul ne peut l'aider ».

Le labeur ardu auquel cet être se sentait voué par la plus inexorable des lois intérieures, c'était l'expression de soi-même par l'art. Cette nécessité se présentait à lui comme une mission parce qu'il avait le sentiment de vérités spirituelles, cachées aux regards vulgaires, qu'il lui fallait révéler sans les trahir; et il désespérait de l'accomplir parce qu'il y avait dans sa nature une dualité foncière : celle d'un intellectuel anti-intellectualiste; celle d'un critique et d'un illuminé.

## 3) Hieroglyphics.

Les titres de Machen à prendre rang parmi les théoriciens de l'art reposent sur un mince ouvrage : *Hieroglyphics*.

Sans doute ses livres autobiographiques, *Far off Things* (1922) et *Things Near and Far* (1923), de même que ses romans ou ses nouvelles, sont parsemés de jugements littéraires comme d'aperçus suggestifs, ingénieux et frappants sur la psychologie, les caractères et les conditions de la création artistique. Mais justement parceque sa doctrine est intransigeante et révolutionnaire, elle ne serait jamais apparue nettement s'il n'avait pris à tâche de l'exprimer d'ensemble. Vers la fin du siècle, il écrivit une série d'articles destinés à un périodique publié par le *Times*, *Literature*, qui furent réunis en 1902, et réédités cinq fois depuis sous le titre de *Hieroglyphics*. Bien que présenté d'abord sous une forme fragmentaire, c'est un ouvrage fortement conçu, et d'une parfaite unité. Avec les *Studies in the History of the Renaissance* et *Intentions*, c'est le livre de critique le plus marquant de l'époque. Il est animé d'une foi plus entraînante et d'une ardeur logique plus démonstrative que les études de Pater, s'il n'est ni plus suggestif ni aussi persuasif; il a moins de richesse, de souplesse, de charme que les dialogues de Wilde, mais l'accent de sincérité passionnée qui y résonne lui donne, avec plus de concentration, une portée plus nette.

Dans toute la force du terme, c'est un exemple de « critique créatrice ». L'imagination n'y est pas moins sollicitée que la pensée. Et tout d'abord, l'auteur pose un décor, un personnage, évoque une atmosphère. Les opinions qu'il expose sont, dit-il, celles d'un vénérable solitaire, d'un « ermite des lettres » qu'il rencontra par hasard dans les rues de Londres, et qui vit retiré, à Barnsbury — « région presque mythique, entre Pentonville et la Caledonian Road ». Il occupe là, dans la ruelle la plus retirée de ce quartier reculé, deux pièces au rez-de-chaussée dans une grande bâtisse décrépite et inhabitée, abritée par des arbres poussés en hauteur, et des arbustes retournés à l'état sauvage. Le choix des mots et des images dans la description qui suit, les allitérations et les répétitions, la coupe et la chute des phrases, rappellent d'une façon surprenante la manière d'Oscar Wilde :

« Just beside the dim and dusty window of the sitting-room, a laburnum had cast a green stain on the decaying wall. The laburnum had grown wild, like all the trees and shrubs; and some of its black straggling boughs brushed the pane, and of dark windy nights, while we sat together and talked of art and life, we would be startled by the sudden violence with which those branches beat angrily upon the glass.

The room seemed always dark... it was hung with flock paper, of a deep, heavy crimson colour, and even on bright summer evenings the crimson looked almost black and seemed to cast a shadow into the room. Often we sat there till the veritable darkness came, and each could scarcely see the white

of the other's face, and then my friend would light two lonely candles on the mantelpiece, or if he wished to read, he set one on a table beside him; and when the candles were lighted, I thought that the gloom grew more intense; and, looking through the uncurtained window, one could not see even the friendly twinkle of the gas-lamp in the street, but only the vague growth of the laburnum, and the tangle of boughs beyond...

I have spent many evenings in that old mouldering room, where, when we were silent for an instant, the inanimate matter about us found a voice, and the decaying beams murmured together, and a vague sound might come from the cellars underneath. And it always seemed to me as if the cryptlike odour of the cellar rose also into the room, mingling with a faint suggestion of incense... ».

C'est là que l'auteur et son ami tiennent leurs assises et discutent maintes questions curieuses « qui possédaient l'immense avantage de n'intéresser personne qu'eux-mêmes ». C'est là que, comme effrayé de sa perpétuelle solitude, l'ermite, heureux de trouver une oreille sympathique, déroule ses « hiéroglyphes » sur l'art.

Machen procède par ombres totales et par brusques clartés; sous son pinceau, un peu comme sous celui de Rembrandt, la lumière n'appelle à la vie qu'une partie du spectacle, un aspect des personnages; mais elle les fait surgir des ténèbres avec une émouvante intensité. Du solitaire de Barnsbury, nous ne saurons rien que ses gestes, sa voix, les caprices et les étrangetés de sa parole et de sa pensée; ces accents, enfin, qui suggèrent que d'ineffables présences s'assemblent autour de lui.

Les premières pages du livre fixent un ton qui ne se dément pas. On n'y sent nulle part la froideur et la sécheresse d'un système. Une pensée vivante y progresse par bonds successifs; se complète par des retours en arrière; cherche à convaincre un auditeur indécis en le pressant d'arguments, ou donne la riposte à un contradicteur muet; quitte parfois la ligne droite pour s'écarter en des digressions qui l'enrichissent sans jamais l'égarer; s'abandonne à ses enthousiasmes et satisfait ses antipathies avec délectation. Les exemples concrets y abondent; et tel portrait littéraire, tel raccourci d'œuvre — l'étude de Don Quichotte, ou celle de Pantagruel — pourraient rivaliser dans leur genre avec les pages fameuses de Pater sur Monna Lisa. Selon l'idéal que proposait Wilde, Machen emploie aussi librement les matériaux élaborés par l'art que le conteur ou le poète descriptif les éléments qu'il emprunte à la nature; son interprétation parfois révèle les valeurs profondes des chefs-d'œuvre dont il parle, et parfois leur en ajoute d'autres, qu'il tire de lui-même.

*Hieroglyphics* se compose de six chapitres et d'un appendice, dans lequel l'auteur, s'il faut l'en croire, retire ce qu'il a avancé précédemment. Il y insiste, en fait, sur d'utiles restrictions, et y répète sa thèse centrale sous une forme paradoxale et extrême.

Il l'avait posée dès l'abord d'une façon fantaisiste et détournée. Une méditation sur les rapports entre le goût vulgaire du risque, l'attrait du hasard ou de l'aventure et le sens du merveilleux; une banale phrase de journal sur le progrès, qui doit permettre « une large diffusion de la littérature », le conduisent à se demander ce qu'est la littérature; et, d'emblée, c'est tout le problème des valeurs artistiques, dans leur principe et dans leurs applications, qui est ouvert.

Comme l'homme de science qui lance une hypothèse, Machen énonce sa solution : tout ce qui suscite en nous l'état d'extase est art authentique; tout ce qui nous intéresse par tout autre moyen doit être classé avec le journalisme, l'édification ou l'information; et quels que soient les ponts établis pratiquement entre ces deux catégories d'ouvrages, ils sont séparés par un abîme que rien ne saurait combler.

Entendez d'ailleurs « extase » en un sens large; et définissez la plus haute et la plus pure des émotions comme il vous plaira : transport, beauté, adoration, mystère, terreur religieuse, sens et attirance du surnaturel ou de l'inconnu — peu importe; pourvu qu'elle ébranle la sensibilité et l'âme entière jusqu'à détruire la conscience du moi, du non-moi, et des impressions familières.

Ceci dit, Machen s'emploie à montrer l'insuffisance des distinctions généralement admises pour séparer la vraie de la fausse littérature, en partant des plus populaires — forme écrite de la pensée, appel à la curiosité, aux émotions, au sentiment moral — pour arriver aux plus réfléchies — fidélité à la nature ou à la réalité; composition et présentation; qualité du style — et il conclut à la façon d'un rigoureux expérimentateur : tous les réactifs s'étant avérés inefficaces, il ne reste plus qu'à mettre à l'essai l'hypothèse de l'extase ou du désir de l'inconnu.

Et c'est à quoi il consacre un deuxième chapitre tout plein d'exemples concrets, décrits, jugés, admis ou rejetés avec une verve étourdissante. Jane Austen, Thackeray, George Eliot, A. Trollope, Meredith lui-même, et bien d'autres, qu'on aurait crus au-dessus de toute atteinte, sont éconduits avec des égards si particuliers qu'on ne saurait accuser l'auteur d'absence de perceptions — tout au plus d'une tendance à l'obsession, et de quelque étroitesse dans le jugement. Homère, Cervantès, Rabelais, Dickens sont honorés avec une pieuse et libre familiarité, et exaltés comme rarement ils le furent.

Machen passe ensuite à la métaphysique de l'extase. Elle est incompatible avec une interprétation matérialiste ou rationaliste du monde, et repose sur le spiritualisme, ou, mieux, le mysticisme. Il donne les applications générales de la nouvelle esthétique. Toute œuvre d'art, dit-il, comporte quatre parties, dont chacune doit être parfaite : l'idée, ou la conception d'ensemble, qui est émotion pure; l'intrigue, ou le sujet; la construction; le style. Mais la première seulement, ou l'idée, appartient à l'art pur; dans l'intrigue, la construction et le style, il y a un alliage d'artifice. Si donc on peut montrer



que telle ou telle œuvre procède d'une véritable idée, quelle que soit la faiblesse de l'exécution, elle doit être placée dans la catégorie littérature, aux côtés de l'*Odyssée*; et son rang y sera d'autant plus élevé que dans chacune de ses parties il entrera plus d'inspiration.

Il s'attache aussi à la psychologie de l'art. Celui qui définit l'homme comme un animal raisonnable, déclare-t-il, ne saurait entrer dans l'esprit de sa doctrine, puisqu'elle repose toute entière sur l'existence d'une intuition mystérieuse et divine. Il essaie de pénétrer l'énigme de la création littéraire, ou du moins d'en découvrir les conditions. Il discute le problème du subconscient qui, dit-il, a presque dans tous les cas, en art, un rôle primordial sinon exclusif; et il conclut : « ai-je été vague? C'est parce que l'homme est, en dernière analyse, un mystère formidable, une créature complexe qui résume en elle-même à la fois Pantagruel, Panurge et frère Jean, ou Don Quichotte et Sancho Pança... ».

Chemin faisant, Machen reclasse par ordre de valeur selon le nouveau critérium, parfois après un lumineux examen, parfois d'un trait ou d'une chiquenaude, non seulement les auteurs qu'il choisit comme typiques, mais les divers genres littéraires — réalisme, lyrisme, roman à clef, roman à thèse ou récit sensationnel; il démolit en humoriste les jugements reçus comme des capucins de cartes, et leur en substitue d'autres, plus approfondis; il esquisse une psychologie des peuples, à l'emporte-pièce; ces 160 pages sont d'une concentration et d'une richesse dont il est difficile de donner l'idée.

Et il indique quelques-unes des restrictions indispensables, sans toutefois leur donner toute l'ampleur désirable : l'extase est susceptible de degrés, concède-t-il; elle fléchit vers la fin du *Don Quichotte*; elle ne se manifeste qu'incomplètement dans les *Pickwick Papers*; il en apparaît parfois chez Meredith, et peut-être même chez Jane Austen. Mais il est emporté par des impressions trop véhémentes, des idées trop passionnées pour s'arrêter longtemps à de pareilles remarques; et entraîné par le traditionalisme mystique qu'il a hérité de la légende galloise, chère à son esprit depuis l'enfance, il conclut par une déclaration si inattendue qu'elle ressemble à une boutade : « la littérature est, par le moyen esthétique du langage, l'expression des dogmes de l'église catholique ». Non point qu'il s'agisse pour l'artiste d'une adhésion explicite au christianisme, ou qu'il lui soit même nécessaire d'en avoir connaissance; il suffit qu'il sente l'univers tout entier comme un sacrement, et qu'il y trouve la révélation de Présences surnaturelles. Il suffit que, échappant à l'orgueil de la science, il soit pénétré de la conviction que l'homme est un être faillible, ouvert à l'intuition du divin, et pétri de mystère : « le dogme catholique rend témoignage, par un symbole qui lui est propre, aux vérités éternelles de la nature humaine et de l'univers »; et l'art, qui a le même fondement, « est un miracle supérieur à toute loi ».

Arthur Machen concentre et porte à leur puissance limite les principes dont ont vécu tous les romantismes, celui qui marqua le début du XIX<sup>e</sup>

siècle aussi bien que celui qui reverdit aux environs de 1890. Le premier avait été caractérisé par T. Watts-Dunton comme « The Renaissance of Wonder »; l'évangile proposé dans *Hieroglyphics* pourrait s'appeler « la renaissance de l'extase »; et entre ces deux expressions tient toute la différence qui sépare les deux périodes : ce que la seconde a eu de plus frénétique et de plus quintessencié, de plus intense et de plus morbide.

L'auteur de ce traité n'est pas un disciple du nouvel idéalisme ou du transcendentalisme allemand; et s'il mentionne un « philosophe écossais, disciple de Hegel »<sup>6</sup>, c'est pour le réfuter. Mais il se réclame de Coleridge, bien que « la métaphysique germanique lui fût plus funeste que son opium » et qu'il ait cru boire « un vin spirituel puissant, alors qu'il absorbait les vents âpres et creux de la mer du Nord... » Il cite constamment ses idées, et vénère avec lui Cervantès et Rabelais<sup>7</sup>. Il n'est pas non plus indifférent que Walter Pater se soit servi de ce terme même : la renaissance de l'extase, dans les fameuses *Etudes sur l'histoire de la Renaissance*; ni que Wilde ait déclaré dans ses conférences américaines que l'art fait de l'univers un sacrement. A cela ne se bornent point d'ailleurs les rapports entre l'esthétisme « fin-de-siècle » et la doctrine contenue dans *Hieroglyphics*. L'un et l'autre proclament la supériorité de l'art sur la vie; l'un et l'autre reposent sur un culte de l'intuition qui, chez Arthur Machen, va jusqu'à un fanatique mysticisme. Comme Wilde et après Schopenhauer, il oppose les Idées Platoniciennes, qui sont le véritable objet de l'art, au monde vulgaire des apparences. La littérature est mise par lui au premier rang, comme par le philosophe de Brasenose et son disciple; et la poésie lyrique en est l'expression suprême (*Hieroglyphics*, p. 9 et 73). Il parle de Botticelli, créateur de formes idéales, et de la musique pure, « qui seule échappe à la complexité des choses humaines », en des termes que n'eût pas désavoués Pater. Non seulement Swinburne et Morris, mais Rossetti et Keats occupent une place éminente dans son panthéon.

Avec plus de véhémence et d'esprit de suite que ses prédécesseurs, il dénonce le philistinisme moderne, la laideur industrielle, le rationalisme et le réalisme. On a vu que le principe même du Naturalisme à la française était répudié comme une hérésie; la fidélité à la réalité et à la vie n'est pas moins sévèrement condamnée en ses représentants : Flaubert, à qui A. Machen ne reconnaît d'autre mérite que le sérieux et patient labeur d'un artisan (*Hieroglyphics*, p. 59 et 60); Zola dont il ne voit que l'obscénité<sup>8</sup>; Maupassant, tant aimé et tant copié par sa génération, qu'il cite souvent, mais déclare sans hésitation « à l'opposé de toute littérature vitale »<sup>9</sup>. Dans une conférence sur « la langue mystique qu'est toute littérature », il compare la « tranche de vie », idéal de maint écrivain sur les deux rives de la Manche, aux manne-

(<sup>6</sup>) *The Mystic Speech*.

(<sup>7</sup>) *Hieroglyphics*, chap. 1 et 6.

(<sup>8</sup>) *The Secret Glory*, p. 289; *Things Near and Far*, p. 17.

(<sup>9</sup>) *Far off Things*, ch. 2.

quins de M<sup>me</sup> Tussaud, ou, mieux encore, à un beefsteak : « je ne prendrai pas d'exemple en Angleterre, bien qu'il y en ait beaucoup, et de flagrants. Mais je voudrais dire que les contes de Guy de Maupassant illustrent ce que je veux indiquer à la perfection; ce sont des études irréprochables, à la vérité; mais elles relèvent de l'entomologie et non de l'humanité <sup>10</sup>.

Sur deux points essentiels, cependant, il adopte une attitude nouvelle. Wilde avait défendu et loué l'intrusion de la conscience dans l'art, en rapprochant la fonction critique de la fonction créatrice. Il faisait ainsi l'apologie de son propre tempérament, en même temps qu'il interprétait l'une des tendances les plus manifestes de l'évolution actuelle. Machen, attaché à saisir les caractéristiques fondamentales de l'inspiration et porté à les chercher dans le passé, fait de la création une irruption du subconscient : « I will not be too dogmatic » — écrit-il — « we are in misty uncertain and unexplored regions, and it is impossible to chart all the cities and mountains and streams and fix with the nicety of the ordnance survey their several places on the map — but I am strangely inclined to think that all the quintessence of art is distilled from the subconscious and not from the conscious self... » (p. 108). Il rappelle qu'à l'aube de l'histoire, bardes, magiciens, voyants, prophètes et fous, étaient classés ensemble comme diseurs et faiseurs de miracles : « tous étaient des habitants des montagnes, des hommes qui s'étaient retirés du camp et avaient fui vers les lieux élevés et solitaires, au désert ou dans les forêts... pour y écouter les voix de l'autre monde, et y proférer des paroles intelligibles à eux seuls » (p. 121).

Wilde et Machen ne sont pourtant pas aussi éloignés l'un de l'autre, dans ce plan même, qu'on pourrait le penser. Lorsque le premier soutient que « la forme engendre le fond », ne confesse-t-il pas que l'impulsion première ou le sens intérieur d'une œuvre, ignoré de l'artiste lui-même, ne se révèle à lui que par l'expression, qui en est inséparable? Et il ne manque pas de passages, dans *Intentions*, où l'auteur se montre sensible au rôle du subconscient dans l'art : la beauté est souvent dénaturée, dit-il, par les intentions intellectuelles auxquelles elle est associée; elle doit révéler, et non pas décrire; elle est suggestive bien plutôt qu'expressive. Ou encore : « le critique emplit d'un sens merveilleux la forme que l'artiste parfois laisse vide, parce qu'il ne la comprend pas, ou la comprend imparfaitement... » etc., etc. (voir en particulier p. 305 et 307).

De son côté Machen admet que : « il y eut des artistes en lesquels les deux personnes (celle du créateur et celle de l'interprète) ont été harmonieusement conciliées — qui ont eu non seulement le don des langues, mais celui de leur intelligence... ». Il est vrai qu'il ajoute : « même ceux-ci, je le crois, sont toujours « possédés », extatiques, arrachés à leur nature ordinaire au moment de l'inspiration; mais ensuite, lorsque le chant magique est terminé,

(<sup>10</sup>) *The Shining Pyramid*.

ils s'éveillent, rentrent en eux-mêmes, se souviennent, et comprennent, en quelque mesure du moins, le sens de leurs prophéties. Ils ne saisissent jamais entièrement, et ne sont jamais capables d'exprimer en termes rationnels, toute la force de leur message, pour la bonne raison que le langage de l'âme transcende infiniment le langage de l'entendement; et parce que l'art est, en fait, la seule voie par laquelle la vérité la plus pure et la plus haute nous soit accessible » (*Hieroglyphics*, p. 122).

Les caractères et les conditions de l'inspiration sont ici plus fortement saisis que par Wilde; mais il y a dans les jugements de ce dernier une largeur, une souplesse, un détachement qu'on ne trouve pas dans *Hieroglyphics*; un relativisme qu'il faut sans doute attribuer à la philosophie scientifique contemporaine, dont-il a subi le prestige; au déterminisme dont s'est empreinte sa sensibilité morale; et au pessimisme inscrit au fond de sa pensée. On pourrait, dans une large mesure, en dire autant de son maître Pater. Arthur Machen au contraire est très étranger à ce sentiment du relatif, qui, pour l'auteur de *Intentions*, est un des bienfaits que l'esprit critique doit répandre. Son dogmatisme ne connaît guère de limites. L'art est pour lui une révélation qui ne souffre point le doute; et l'intuition de la beauté a une valeur absolue; son esthétique n'implique pas seulement le mysticisme; elle est un mysticisme. Nulle part il n'admet, parmi les conditions qui déterminent l'extase, d'éléments subjectifs. Aussi ses appréciations, toujours suggestives, sont-elles d'un arbitraire souvent stupéfiant. On aurait sans doute beau jeu à soutenir par exemple que, jusque chez George Eliot, qu'il accable de son mépris, du contraste entre la pleine et tranquille harmonie de la nature et l'inquiétude, le tourment de l'humanité, se dégage une « extase » douloureuse dont le nom pourrait être : pitié. Seulement il n'admet comme source d'extase que les émotions auxquelles il est personnellement sensible — fût-ce d'ailleurs l'impression nerveuse de trouble et de nostalgie que provoquent les sons aigres et plaintifs de l'accordéon.

*Hieroglyphics* est un système admirablement conçu, un beau spécimen d'architecture intellectuelle. Mais, selon les termes mêmes posés par l'auteur, c'est une œuvre d'art plutôt encore qu'un livre de critique. Non seulement une forte idée préconçue, enracinée dans les sentiments et toute gonflée de sève imaginative, y préside; non seulement un décor, un caractère en déterminent le ton général et l'accent; mais des images courent dans la trame des idées abstraites, se répètent, s'enrichissent, et portent partout la vie; ce sont les symboles, tout chargés d'émotion spirituelle, qui nourrissent la pensée de Machen.

Impressions de solitude inséparables de la plus haute inspiration : « on peut affirmer, je le crois — écrit-il —, que la véritable littérature est le fait d'hommes qui ont préservé une certaine solitude d'âme, sinon de corps; les chefs-d'œuvre ne naissent pas d'agréables et spirituels rapports de salon, mais du silence des collines éternelles. Souvenez-vous en, nous avons établi que la

littérature est l'expression de l'âme qui s'isole et entre en retraite. C'est l'effort de chaque siècle pour revenir aux âges primitifs où l'homme s'enfuyait parmi les rochers dans les forêts, pour y proférer dans la solitude les secrets de sa propre âme » (p. 159) <sup>11</sup>.

Présence mystérieuse d'un « compagnon » inconnu ou à-demi connu, toujours attaché à nos pas, suivant un chemin à lui, parallèle au nôtre et pourtant différent, dans un monde qui n'est pas le nôtre... (p. 31); Thackeray est exclu du sanctuaire de l'art parce qu'il n'a jamais suspecté ce fantôme auprès de lui; la langue qu'il parle est celle même des poètes : paroles ardentes, pures, et secrètes mélodies qu'il nous faut transcrire dans notre idiome vulgaire (p. 68). Et voici qu'il se dédouble : comment expliquer autrement l'alliance fréquente de l'inspiration la plus élevée à l'enivrement des sens, aux excès du vice, à l'obscénité du langage? Comment expliquer Panurge aux côtés de Pantagruel? — « I believe I have talked once or twice », écrit Machen, « of the Shadowy Companion. But one must not forget that there is the Muddy Companion also; a being often of exquisite wit and deep understanding, but given to evil ways, if one does not hold him in check » (p. 103-104). C'est le premier, toutefois, qui, de l'autre monde, nous chuchote d'ineffables secrets (p. 118). « S'il est vrai que notre existence soit merveilleuse et que nous cheminions à travers un univers merveilleux, si toutes nos joies nous viennent de l'au-delà, de cet ailleurs où se meut le mystérieux compagnon, notre vérité ne sera pas celle des faits ou des documents. A nous, initiés, le Symbole s'offrira; nous reconnaitrons le Signe, et nous adorons la Personne même et l'Immanence éternelle de Dieu ». (p. 139).

Même s'il semble difficile de suivre Machen dans son illumination et dans son exclusivisme, il faut admettre que la religion de l'art n'a jamais été plus loin; qu'elle n'a jamais été défendue avec plus d'intransigeance et pratiquée avec plus de ferveur; décrite avec une liberté, une fougue et un bonheur d'expression plus constants. Il n'est pas jusqu'à son idéal du style dont Machen ne donne l'exemple en même temps que la théorie. Car si sa langue est drue, claire, sans prétentions, à mainte reprise elle est « assez suggestive pour entraîner l'esprit plus loin que les limites de la pensée »; elle devient alors « le voile transparent, et la manifestation sensible de mystères inaccessibles » <sup>12</sup>.

\* \* \*

#### 4) The Hill of Dreams.

La conception de l'art adoptée par Machen devait plutôt faire de lui un auteur d'essais et de nouvelles que de romans au long cours. L'extase est

(<sup>11</sup>) Voir aussi p. 64-65, 88-89, 153, 157 et 158.

(<sup>12</sup>) P. 54-55. Voir aussi p. 38-39 et 69.

un état qui se soutient mal; et il répugnait aux concessions, aux compromis et aux patients ajustements.

Aussi son œuvre se compose-t-elle en majeure partie de récits détachés. En deux occasions, cependant, il a tenté la grande aventure : au début de sa carrière, avec *The Hill of Dreams*, publié seulement en 1907, mais écrit entre 1895 et 1897; et vers la fin, s'il faut la croire achevée comme il le déclare en 1925, avec *The Secret Glory* qui parut en 1922. Une date aussi tardive suffirait à exclure ce second livre si, comme le premier, il ne portait les marques d'une ancienne et longue maturation<sup>13</sup>; et s'il n'en était nettement complémentaire, tant par des ressemblances fondamentales que par une orientation imaginative opposée.

*The Hill of Dreams* fut entrepris peu après la condamnation d'Oscar Wilde. Ce roman coûta à son auteur un long labeur, traversé de doutes et de découragements; plus d'une fois, il désespéra d'aboutir, et pensa l'abandonner pour traiter quelque autre thème<sup>14</sup>. Nous y aurions perdu un des ouvrages les plus caractéristiques de l'époque.

C'est une histoire symbolique, à la façon de *The Picture of Dorian Gray*, celle d'un jeune homme en quête de beauté. Il y a beaucoup d'Oscar Wilde et de Huysmans ou de Baudelaire — sans qu'on puisse dire qu'il y ait eu provenance directe — dans le culte des jouissances sensuelles et imaginatives que professe le héros Lucian.

Machen n'ignora pas ses prédécesseurs, bien qu'il ait connu le créateur de des Esseintes après 1895 seulement, selon son propre témoignage, et Baudelaire plus tardivement encore; les ressemblances notées<sup>15</sup> entre lui et l'auteur des *Fleurs du Mal* doivent être rapportées à l'influence de celui qui fut un peu l'inspirateur du poète français : Edgar Poe<sup>16</sup>. Malgré la couleur galloise qu'il leur donne, plusieurs de ses thèmes — magie, sorcellerie, souvenirs de la décadence latine, exploration du mal, associés au mysticisme du Saint-Graal — rappellent *A rebours* ou *Là-bas*, et aussi les élucubrations du Sâr Péladan<sup>17</sup>.

Mais il y a chez « Lucian » une frénésie dans les sentiments, une ardeur farouche dans la révolte contre toutes les disciplines de la vie sociale et morale, qui appartiennent en propre à l'auteur. L'extraordinaire vivacité de ses visions, leur enchevêtrement avec le réel, ou entre elles, leurs retours cycliques, et leur amplification graduelle jusqu'à un paroxysme qui touche à la folie, leur donnent une surprenante puissance, une surprenante force de

(13) Il fut en fait écrit en 1907, d'après l'auteur lui-même.

(14) *Things Near and Far*.

(15) Voir Turquet-Milnes : *The Influence of Baudelaire*.

(16) Voir Vincent Starrett : *Arthur Machen, A Novelist of Ecstasy and Sin*, 1918.

(17) Le Sâr Péladan fonda à Paris le Salon de la Rose-Croix (1892-1898). Il publia ses *Ethiopées* sous le titre général de *Décadence latine* de 1884 à 1899; et il écrivit aussi : *Le Mystère du Graal*.



suggestion. On se demande si à leur source ne se trouverait pas quelque excitant artificiel; et si Machen, qui admirait Coleridge et de Quincey, n'a point parfois suivi leur exemple... Quoi qu'il en soit, *The Hill of Dreams* est sans doute le livre le plus décadent de toute la littérature anglaise.

L'imagination y joue un plus grand rôle que la sensualité; et la perversité s'y déploie surtout dans l'hallucination; elle atteint, dans quelques pages, à un sadisme nettement désagréable; et à une morbidité qui n'entretient plus avec l'art que des rapports douteux; il faut la richesse des idées et des impressions qui y sont associées, l'intensité de certaines évocations, la maîtrise d'un style dans sa tenue générale paradoxalement sobre et châtié, pour le faire oublier.

« Lucian » vibre à la moindre impression jusqu'à en éprouver le vertige; une sensibilité instable, violemment ébranlée au plus léger choc, établit entre ses sensations ces « correspondances » dont s'étaient délectés Baudelaire et Rimbaud :

« Lucian wondered whether there were in the nature of things any true distinction between the impressions of sound and scent and colour. The violent blue of the sky, the song and the odours seemed rather varied symbols of one mystery than distinct entities. He could almost imagine that the boy's innocence was indeed a perfume; and that the palpitating roses had become a sonorous chant... ».

Ou encore : « he could imagine a man who was able to live in one sense whilst he pleased; to whom, for example, every impression of touch, taste, hearing or seeing should be translated into odour; who, at the desired kiss should be ravished with the scent of dark violets, to whom music should be the perfume of a rose garden at dawn... » (chap. 4).

La littérature est son idéal, son ambition suprême; c'est par elle qu'il faut juger l'humanité, et non l'inverse, déclare-t-il en manière d'axiome; il la définit en termes qui pourraient être empruntés à Pater : l'art sensuel de provoquer des impressions exquises au moyen de mots; mais il ajoute — et ici résonne un timbre différent, où vibre un sens psychologique plus précis et plus aigu du symbolisme et de sa mystique : « toutefois c'est autre chose encore... au delà de notre pensée logique (souvent un obstacle, un accident troublant quoique inévitable) — au delà de nos sensations (toujours source de plaisir et de délice) — il y a les indéfinissables, les ineffables images que tout grand art évoque. De même que le chimiste, au cours de ses expériences, est parfois stupéfait de trouver dans son creuset des éléments imprévus et inconnus... de même que le monde physique est pour quelques-uns le voile à travers lequel ils découvrent un univers immatériel, celui qui lit de la prose inspirée ou des vers est la proie de suggestions qui ne peuvent s'exprimer en mots, qui ne résultent pas du sens logique, et qui sont parallèles au plaisir des sens, plutôt qu'elles n'en dérivent. L'univers ainsi entr'ouvert est celui dans lequel vivent les enfants; il se dessine un instant à

leurs yeux pour s'évanouir aussitôt; c'est un monde qui dépasse toute expression, toute analyse et qui n'appartient ni à la raison, ni aux sens. C'est par là que la littérature se distingue de la minutieuse peinture des caractères, de l'analyse psychologique, et de toutes les fadaïses qui constituent le roman du commerce en trois volumes » (chap. 4).

Des éléments autobiographiques donnent à toute la première partie beaucoup de force et de beauté. On y retrouve le presbytère paternel et les longues courses de Machen; le pays de Galles, avec ses eaux courantes, ses étangs et ses marais; ses pluies, ses brumes et ses clartés de rêve; ses couchants fulgurants; sa vie primitive. Les vestiges qu'y a laissés, de temps immémorial, le passage de l'homme, emplissent le héros d'un émoi vague et poignant. Les ruines d'une forteresse romaine, sur un plateau désert, à la tombée du jour, deviennent pour lui un lieu de ravissement et de terreur : « the flush increased, and a spot like blood appeared in the pond by the gate; and all the clouds were touched with fiery spots and dapples of flame; here and there, it looked as if awful furnace doors were being opened... as the red gained in the sky, the earth and all upon it glowed; even the grey winter fields and the bare hillsides crimsoned, and the very road glittered... The old Roman fort was invested with fire; flames from heaven were smitten about its walls; and above, there was a dark floating cloud, like a fume of smoke; and every haggard writhing tree showed as black as midnight against the blast of a furnace... » (chap. 1).

Il s'apaise en errant par les champs. Devant le spectacle toujours renouvelé de la nature, il se sent arraché à lui-même, transporté comme s'il avait lu « quelque histoire merveilleuse dont le sens eût dépassé les limites de l'entendement ».

La première tentative littéraire de Lucian lui vaut un cuisant échec; son manuscrit, refusé par l'éditeur, paraît sous la signature d'un autre. Pendant de longs mois il se débat entre le désespoir et un ressentiment, une misanthropie, qui touchent à la démence, hanté par une pensée que l'imagination de Machen évoque souvent : « j'aimerais mieux appeler les démons mes frères, et vivre avec eux dans l'enfer ». A bout de forces, après une marche aveugle dans la campagne déserte, il rencontre, au coin d'un sentier, en Annie Morgan, la pitié, la beauté et l'émoi des sens. Un amour exalté naît en lui et le transporte dans un autre univers. Annie se marie ailleurs, pourtant, et il s'en réjouit : aucune réalité ne ternira jamais son rêve... Que ne lui doit-il pas au reste? Elle l'a préservé de vivre en être social, dépendant d'autrui et subissant la destinée commune : « uniquement pour faire de lui-même une offrande splendide, digne de son amie, il avait rejeté les vanités du monde; et la vérité lui restait maintenant, précieuse et inaltérable... ».

Affranchi de tout contact avec le réel, il passe de folie en folie; et son histoire devient un fantastique échafaudage de visions perverses ou sensuelles; il se meut dans un univers entièrement imaginaire. Il habite une cité

romaine de la décadence; il y possède une luxueuse villa et s'y livre à toutes les débauches, à toutes les voluptés. L'éclat et la vivacité des tableaux que trace Machen ont rarement été dépassés : « he could almost imagine the magic transformation of the senses accomplished; the strong sunlight was an odour in his nostrils; it poured down on the white marble and the palpitating roses like a flood. The sky was a glorious blue, making the heart joyous, and the eyes could rest in the dark green leaves and purple shadows of the ilex. The earth seemed to burn and leap beneath the sun; he fancied he could see the vine tendrils stir and quiver in the heat, and the faint fume of the scorching pine-needles was blown across the gleaming garden to the seat beneath the porch. Wine was before him in a cup of carved amber; wine of the colour of a dark rose, with a glint as of a star or of a jet of flame deep beneath the brim; and the cup was twined about with a delicate wreath of ivy... » (chap. 4).

Machen séjourna pendant qu'il écrivait *The Hill of Dreams* dans le Midi de la France, en Provence; l'éblouissement de la lumière et des spectacles qu'il y trouva, en violent contraste avec ceux de son pays natal, se reflète dans les visions païennes qu'il prête à son héros.

Un héritage inattendu permet à Lucian de se consacrer à écrire. Il s'établit à Londres où il vit seul, désormais acharné à la tâche qu'il s'est fixée : la production d'un chef-d'œuvre. Mais toute inspiration est en lui tarie; il est trop artificiel, trop dilettante, trop conscient; il a rompu toute attache avec le réel; et c'est bien en vain qu'il interroge avec angoisse les grands modèles — Cervantès ou Rabelais; qu'il cherche à pénétrer les secrets d'Edgar Poe, de Hawthorne et de Coleridge; ou qu'il se plonge dans la magie et les sciences occultes. Sans doute faut-il lire un jugement dans ce bref aveu de l'auteur : « il avait perdu le sens de l'humanité... » Les souvenirs et les regrets du passé l'assaillent. Il connaît le prix de l'humble foyer qu'il a méprisé et que la mort a détruit. Lorsque, par un dernier sursaut de son être moral, il voudrait revenir à la simplicité du cœur, il se trouve impuissant, usé, à bout de nerfs. Exilé, banni parmi ses semblables, il s'enfonce dans un dédale d'hallucinations incohérentes et terrifiantes; il sombre dans ses cauchemars; et une goutte en trop de son narcotique habituel le tue.

Or la femme qui hantait son délire, la « servante de Vénus » dont les cheveux de bronze, les joues animées et le regard luisant semblaient éclairés par un reflet de l'enfer, s'approche de son cadavre; curieuse, indifférente, elle apporte avec elle toute la vulgarité, la bassesse et le vice dont il avait fui l'obsession jusqu'au sombre royaume de la folie. C'est elle qui prononce l'épilogue de cette existence vouée à un idéal démesuré et maudite; la lampe que tient son compagnon éclaire de lueurs vacillantes et crues une enveloppe mortelle qui porte comme l'empreinte secrète d'un rêve surhumain et démoniaque : « the man took up the blazing paraffin lamp and set it on the desk, beside the scattered heap of that terrible manuscript. The flaring light

shone through the dead eyes into the dying brain, and there was a glow within as if great furnace doors were opened ».

Il est facile de reconnaître dans toute la première partie du récit une « autobiographie romancée ». Mais certains traits ont été accentués jusqu'à créer à Lucian une physionomie et une destinée qui ne sont pas celles de l'auteur; et les facultés critiques grâce auxquelles celui-ci est un théoricien et un moraliste, tout autant qu'un « voyant » ou un rêveur, existent à peine chez son héros; de sorte que l'exaltation sensuelle et imaginative est, chez lui, sans contre-poids. Le sort lui est aussi plus cruel qu'à Machen, puisque celui-ci, après son exil à Londres, retrouva une famille aimante et secourable, et puisqu'il a pu faire paraître trente ans plus tard *The Secret Glory*. Son expérience fut aussi plus diverse, puisqu'il se maria, et fut père de deux enfants. *The Hill of Dreams* est à la vérité le cauchemar d'une jeunesse inquiète et troublée; l'auteur y a figuré ce qu'auraient pu être sa vie et sa mort si toutes les circonstances favorables qui l'ont entouré avaient été éliminées. C'est un rêve symbolique, un peu comme *The Picture of Dorian Gray*; ce n'est nullement une allégorie morale : *The Secret Glory* suffirait à le prouver.

\* \* \*

##### 5) *The Secret Glory*.

Ce second roman est d'un caractère beaucoup plus composite que le premier; il l'est presque jusqu'à l'absurdité, à un degré qui s'explique seulement par un souverain mépris pour les habitudes et les règles de la composition. L'auteur lui-même s'exprime ainsi à ce sujet : tout comme le journaliste à qui on demanda un article sur la métaphysique de la Chine, après avoir cherché dans le dictionnaire le mot « métaphysique » et le mot « Chine », mit bout-à-bout les informations ainsi obtenues pour en tirer l'article demandé, il se trouva lire avec un violent sentiment de protestation la biographie d'un maître d'école célèbre, alors que « ses investigations sur la merveilleuse légende du St. Graal » l'avaient conduit à « entreprendre un passionnant voyage dans une région incertaine et brumeuse de l'histoire chrétienne »; et de cette double source jaillit *The Secret Glory*.

Il faut voir là l'humour de Machen à l'œuvre, et son dédain pour les jugements superficiels du public. En réalité, il a mis en contraste dans son livre — sous les formes que les circonstances lui fournissaient — deux conceptions de l'éducation, de la culture et de la vie spirituelle; et, selon sa manière personnelle, il a forcé la note dans l'un et l'autre cas jusqu'à obtenir la dissonance la plus violente et la plus révélatrice.

L'occultisme et la magie ont frappé et retenu de bonne heure son attention. A neuf ans, explorant les ressources insoupçonnées de la bibliothèque paternelle, il fut vivement intéressé par l'histoire de Nicolas Flamel

et par les ambitions des alchimistes. A Londres, pendant les quelques mois où il fut au service d'une maison d'édition, il eut à dresser le catalogue des publications relatives aux sciences secrètes. Plus tard, dans sa chambrette à Clarendon Road, il se plongea dans le livre de Hargrave Jennings sur les Rose-Croix : « l'un des ouvrages les plus fous et les plus amusants qui existent » déclare-t-il; et ce lui fut un sensible désappointement d'apprendre ensuite, par A. E. Waite, qu'en fait il n'y avait jamais eu de Rose-Croix authentiques <sup>18</sup>. Le merveilleux du Christianisme au pays de Galles, les contes de fées, les histoires de sorcellerie s'emparèrent de son esprit pour la vie; la légende du St Graal devint pour lui une sorte de hantise, sans toutefois qu'abdiquent tout-à-fait ses facultés critiques, puisqu'il en a fait l'objet d'une minutieuse étude historique et littéraire : *The Quest of the San Graal* <sup>19</sup>. Il exprime même sa méfiance pour les occultistes qui se sont occupés de la question en ces termes : « c'est un fait déplorable, mais les membres de cette confrérie infortunée sont victimes d'un cruel enchantement; il leur est très rarement possible de dire la vérité ».

Aucun des représentants de l'esthétisme ne peut rivaliser avec lui en ces divers domaines, si ce n'est William Butler Yeats; mais les effets artistiques qu'il y trouve sont tout-à-fait dans la direction des goûts et des recherches qui caractérisaient les écrivains fin-de-siècle : impression d'étrangeté qui arrache le lecteur à ses habitudes mentales; qualité exceptionnelle et saisissante des visions ébauchées; rôle de la suggestion; appel au sentiment du mystère et au rêve; déplacement de la notion du réel. Oscar Wilde, Max Beerbohm, Aubrey Beardsley et d'autres avaient aussi cherché à dépayser l'imagination en lui ouvrant le royaume du surnaturel ou de la fantaisie; mais ce royaume était, chez eux, peuplé d'intentions particulières et de symboles arbitraires. Pour Machen, de par son extraordinaire érudition et sa foi, il prend une existence indépendante et quasi objective. En outre, tout ce qu'il peut y avoir chez le lecteur de préparation consciente ou inconsciente, de par l'existence des croyances et des traditions sur lesquelles il se fonde, sert ses desseins, et accroît l'effet de son art.

Quant à la première source d'inspiration qu'il reconnaît — la biographie d'un maître célèbre — il est peu vraisemblable qu'elle ait réussi à le jeter dans l'hostilité indignée et haineuse dont témoigne son livre, s'il n'y avait eu antérieurement en lui un vif ressentiment contre les écoles de son pays. La réception de la *Benson Shakespearean Company* (dont il fit partie entre 1902 et 1913) à coups de pierres par les élèves de Harrow <sup>20</sup>, ne justifierait pas non plus à elle seule une attaque aussi résolue; il faut sans doute y voir les rancœurs et la tardive vengeance d'une enfance difficile et

(18) *Far off Things*, chap. 4.

(19) *The Shining Pyramid*.

(20) *Things Near and Far*.

malheureuse, sans que les confidences de l'auteur permettent de rien préciser à cet égard.

Son héros, Ambrose Meyrick, est, comme il le fut, un solitaire, un rêveur de naissance. Orphelin et transporté loin de son pays natal — le Gwent, qui forme la toile de fond de tous les récits imaginés par Machen — il se trouve innocemment en conflit avec la discipline du collège Lupton, lieu de son exil. Un jour qu'il s'était attardé à contempler les arcades d'une vieille église au crépuscule, il est victime d'une de ces corrections brutales qu'autorisait le régime des « Public schools ». Révolté, ulcéré, haineux et intraitable, il se soumet en apparence; son bourreau, Mr. Hornbury, l'oncle auquel il avait été confié pendant de longues années, se félicite de sa juste rigueur, et attribue aux vertus du « système » qu'il tient en honneur la soumission de ce rebelle invétéré.

Le caractère de Mr. Hornbury, sa suffisance et sa lourdeur, sa foi dogmatique en la mission à laquelle il collabore : ramener à un type uniforme, par l'exercice d'une tyrannie matérielle et morale sans scrupule, les jeunes êtres commis à sa garde; le déroulement en lui d'une ambition personnelle intense; les anticipations, les calculs, les supputations, les mirages auxquels cette ambition donne lieu; le milieu, les rapports et les propos des maîtres, les rivalités, les brimades, les abus de force et les lâchetés des élèves entre eux, sont l'objet d'une étude précise, appuyée, souvent excellente, et comparable à celles des romanciers réalistes ou satiriques tant décriés par Machen. Aussi ne convient-il sans doute pas de l'en louer trop hautement. Il a réussi là, dans l'observation et la notation, comme par mégarde; et le contraste entre sa manière dans les chapitres consacrés à cet aspect du sujet et la partie la plus essentielle du récit est si vif, que le livre, malgré l'incontestable intérêt de ces pages prises isolément, présente une sorte d'incohérence, ou de dissonance, nuisible à la tenue artistique de l'ensemble.

Il y a là pourtant l'expression directe de quelques traits fondamentaux : la misanthropie de Machen, et le caractère anti-social, qui déjà animaient *The Hill of Dreams*.

Toute conformité lui est odieuse; son héros est en révolte contre l'éducation qu'on veut lui imposer; contre l'obligation des jeux organisés, et l'esprit de solidarité qu'ils ont pour but de développer; il se refuse à soutenir la réputation et l'honneur de Lupton; il dénonce l'utilitarisme pharisaïque des « bons élèves » : « il y avait là des garçonnets » — songe-t-il — « qui déjà débordaient d'enthousiasme pour la cause de l'humanité; qui déjà supputaient les récompenses qu'un effort sincère et réellement désintéressé pour le bien de ses semblables manque rarement d'apporter... » <sup>21</sup>.

Or, lorsque Ambrose Meyrick, réformé, est devenu la gloire de Lupton College, lorsque les portes de Balliol s'ouvrent devant lui, il disparaît sou-

(<sup>21</sup>) *In Convertendo (A Bit of Wreckage from the Secret Glory). The Shining Pyramid.*



dain, et Hornbury a la surprise de recevoir, de son écriture, une longue lettre minutieuse, détaillée et ordurière, où la vie, les succès, le but, les ambitions du collège sont vilipendés dans le style de Rabelais ou celui de Swift. Les méditations et les consultations dans lesquelles le plonge cet incompréhensible document, ne sont point son seul châtiment. La petite servante irlandaise Nelly Farran, qui a consolé Meyrick dans son douloureux esclavage et s'est enfuie avec lui, a, au préalable, par quelques adroites calomnies ou médisances, ruiné la réputation du tyran-pédagogue; et il voit échapper le rêve de sa vie; il est disgracié, et n'aura jamais la direction de Lupton College.

Telle est l'intrigue de ce roman. Elle reflèterait une intéressante partialité, des critiques trop bien fondées, une amertume éloquente, et n'offrirait pas grande originalité, si elle n'était doublée par une autre action, toute spirituelle et fantastique : l'émancipation d'Ambrose Meyrick lui-même.

Dès son enfance il a été marqué pour une destinée exceptionnelle. Dans ses réminiscences nous voyons se dérouler le paysage familier, mystérieux et auguste du Gwent, et se dessiner la silhouette du père qui ne concevait point l'éducation comme un « système », mais « comme une incantation »; ces souvenirs sont si poignants qu'ils se mêlent pour lui à toute la vie morose du collège, en réduisant les incidents et les principes à l'insignifiance, et donnent au récit sa véritable atmosphère. Certaines hantises prennent une valeur de symbole : la chanson du rossignol, à l'aube silencieuse et blanche, dans le cirque des vertes collines; ou l'eau froide ruisselant en filets ou coulant goutte à goutte des rocs gris dans la montagne. Le milieu industriel dans lequel il a été transplanté lui paraît par contraste plus haïssable. Le jour où il a pu obtenir de revenir pour quelques semaines au pays natal, son soulagement, dans le train qui l'emporte loin de son lieu d'exil, s'exprime ainsi : « the brook rushed on; the line ran parallel with it for some miles. He feasted his eyes on that wonderful clear stream; he had seen no such sight since the day when he had left Gwent, for about Lupton most of the rivers and brooks were poisonous sewers, and even the unpolluted waters were dull and muddy and sluggish as they crawled through dull fields. Here was quick crystal which sang Loetare as it poured from the hill into the valley; its pools were a shining darkness; its ripples were of silver light — it was as pure as the dawn upon the mountains; it was as if the great alchemy of God had transmuted the hard innermost rocks with all their secrets into that rejoicing brightness »<sup>22</sup>.

Sa conquête et sa possession de lui-même sont acquises à l'encontre de toute discipline traditionnelle. Pour expliquer le caractère de sa révolte contre Lupton, le mépris qu'il étend impartialement aux enjeux et aux luttes en honneur parmi ses condisciples, son secret ressentiment et son ironique

---

(22) *In Convertendo. The Shining Pyramid.*

vengeance, Machen invoque le démon intérieur dénoncé par Poe : Meyrick, dit-il, tenait rigueur d'une intention plus que d'un fait; l'emporter sur un adversaire lui répugnait autant que de plier devant lui : « Poe aurait compris ses sentiments; il est vrai que l'apologiste de *The Imp of the Perverse* a pénétré si profondément dans les secrets les mieux dissimulés de l'humanité, que la critique anglo-saxonne s'accorde à le regarder comme un écrivain radicalement dénué d'humanité » (p. 77).

Le rôle purificateur que jouait la mortification chez Lucian, ou la stimulation que dans sa jeunesse trouble cet anti-héros demandait à la douleur, ont à peu près disparu chez Meyrick; il les remplace par un ascétisme particulier, dont il éprouve brusquement le besoin lorsque le trésor des jouissances imaginatives est devenu entièrement sien, et dont il donne la théorie. Là, comme en quelques occasions déjà, s'établit une ligne de démarcation entre l'esthétisme de Machen et celui de Wilde, sinon de Pater. « Il y a, lit-on dans *The Secret Glory*, un subtil esthétisme dans ce que Ruskin appelle étroit ascétisme ». Le héros traverse une phase pendant laquelle il se refuse l'enivrement de la rêverie et le la vision mystique pour en devenir plus digne. Ce scrupule est exprimé plus clairement à propos d'un autre personnage qui, dans *A Fragment of Life*, incarne l'idéal de l'auteur : « he was warned not to use the Well of Life as a mere luxury of mortal life, as a new sensation, as a means of making the insipid cup of every day existence more palatable. « For » said the Commentator, « we are not called to sit as the spectators in a theatre, there to watch the play performed before us, but we are rather summoned to stand in the very scene itself, and there fervently to enact our parts in a great and wonderful mystery ».

Avec Nelly Farran, Ambrose Meyrick connaît une saison d'expansion de bonheur et de jouissances Rabelaisiennes. Echappé de Lupton, il parcourt la grande ville dont le mirage avait attiré Machen adolescent et qui lui avait réservé un accueil si hostile; il mène à Londres joyeuse vie, pratique sous les auspices de Pantagruel le culte de la dive bouteille, fréquente des tavernes telles que seule une imagination à la fois truculente et érudite en connut jamais, célèbre le plaisir en termes dionysiaques; et là pourrait s'arrêter le récit, s'il n'y avait en Meyrick le germe vivace d'une vocation mystique.

Le grain en avait été jeté longtemps auparavant, semence de folie qui désaxerait l'ouvrage, s'il ne fallait y voir justement l'essentiel; si elle ne répondait à un propos qui commande l'intérêt et le respect : rendre sensible le fait que « l'existence toute entière peut être transfigurée en un soleil de gloire, en un sacrement catholique et vital ». Car c'est à cette fin qu'intervient la légende du St. Graal. Au cours d'une promenade avec son père, au temps de sa petite enfance, en un lieu reculé des montagnes galloises, il avait assisté, chez un vieux paysan dépositaire du vase sacré, à un rite merveilleux; il avait vu « le mystère des mystères environné de voiles d'or resplendissant de mille couleurs dans une aveuglante lumière »; et ses yeux, sa mémoire, son âme en étaient restés éblouis.

Il en avait gardé le sens, la passion du mystère, avec la conviction que l'homme vit auprès de trésors qu'il ignore. Posséder la connaissance d'un univers à soi, à l'insu de tous, quelle volupté! médite-t-il; et comment Colomb a-t-il jamais pu révéler qu'il avait découvert l'Amérique? Se retrancher des hommes et vivre seul, consacré à une extase qui revêt les formes de la religion et rejoint l'apocalypse, lui est une nécessité; des paroles recueillies au hasard le hantent comme une prophétie; ce sont celles d'un vieux mendiant et d'un vagabond français qui, rejetés eux-mêmes hors du monde, ont saisi dans son regard un reflet d'ailleurs, et, tour à tour, lui ont prédit le martyre... En une page typique, Machen annonce la résolution qui se forme en lui :

« They wandered vaguely after their custom. Ambrose was silent; he was thinking of Avalon and of « Red martyrdom », and of the Frenchman's parting salutation; of the vision in one of the old books : the Man, clothed in a robe redder and more shining than burning fire, and his hands and his face were of a like flame; and five angels in fiery vesture stood about him; and at the feet of the Man, the ground was covered with a ruddy dew.

« They passed under an old church tower that rose white in the moonlight above them. The air had cleared. The mist had floated away; and now the sky glowed violet, and the white stones of the classic spire shone on high. From it, there came suddenly a tumult of glad sound, exultant bells, in ever-changing order, pealing out as if to honour some great victory; so that the mirth of the street below became but a trivial restless noise. He thought of some passage that he had read, but could not distinctly remember : a ship was coming back to its haven after a weary and tempestuous voyage over many dreadful seas, and those on board saw the tumult of the city as their sails were sighted; heard afar the shouts of gladness from the rejoicing people; heard the bells from all the spires and towers break suddenly into triumphant chorus, sonnding high above the washing of the waves... ».

Ambrose Meyrick disparaît; et le reste n'est plus que rumeur ou légende. Le grain a germé, et s'est développé en un arbre puissant; le symbole ombrage le cours de cette vie, tout illuminée par une révélation intime. Au lieu d'entrer à Balliol, il devint acteur ambulante. Plus tard, à la mort du vieux paysan, il reçut la mission de porter le Saint Graal loin des atteintes profanes, en quelque coin reculé de l'Asie; et il fut crucifié par les infidèles — Turcs ou Kurdes.

Le parallélisme figuré de cette destinée et de celle de Machen en donne la clef : le St. Graal est l'art ou la vie mystique; et l'homme marqué de son sceau en est le martyr. L'idéal d'Ambrose Meyrick ne se distingue pas radicalement de celui que se proposait Lucian dans *The Hill of Dreams*. Il s'est épuré, seulement; il est devenu plus désintéressé, plus religieux. En un sens,

on peut dire que Lucian échoue, puisqu'il meurt misérablement; et que Meyrick réussit, puisqu'il vit en beauté et subit un sort qui est le couronnement et le triomphe de sa foi. Malgré leur date de publication tardive — très postérieure, d'ailleurs, dans l'un et l'autre cas, à celle de leur composition — ces deux romans sont inséparables, et constituent ensemble une des expressions les plus fortes et les plus originales de l'esthétisme tel qu'il se formulait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

\* \* \*

#### 6) Contes d'après-guerre et contes de jeunesse.

*The Hill of Dreams* et *The Secret Glory* sont probablement, avec les livres purement autobiographiques de Machen, ce qu'il a écrit de plus réfléchi et de plus personnel. Le premier d'ailleurs fut conçu dans une intention de réaction contre l'influence de Stevenson qui, au gré de l'auteur, avait trop coloré les récits précédents <sup>23</sup>.

Contes et nouvelles sont toutefois les fruits naturels d'un esprit pour lequel l'inspiration primait tout, et qui ne faisait au calcul et à l'agencement des parties leur place qu'avec un mépris avoué. Ils portent d'ailleurs, eux aussi, trop clairement l'empreinte d'une forte individualité pour ne pas présenter entre eux une très grande parenté; et ils s'organisent dans plusieurs cas en cycles; ce sont les aventures, les investigations ou les récits des mêmes personnages, provoqués par des curiosités ou des situations analogues. Mais ils trahissent en même temps les influences auxquelles l'auteur a successivement obéi; ils montrent le développement graduel des traits personnels qui se sont finalement dégagés.

On pourrait les répartir en quatre groupes dont la chronologie est assez régulière, bien que leurs dates de publication soient parfois flottantes. Le plus récent échappe entièrement à cette étude. Postérieur à 1914, il se compose de contes et de récits inspirés par la grande guerre. *The Terror* (1917) est une traduction symbolique du jugement de l'auteur sur la cause et les effets durables du cataclysme. L'Angleterre, pendant le grand massacre, est désolée par des morts inexplicables et répétées qu'entoure un épais et sinistre mystère. Le secret de l'énigme, savamment caché et savamment dévoilé, est la révolte du règne animal tout entier contre l'homme souverain. Celui-ci a fait taire la nature spirituelle qui l'élevait au-dessus de la création, au profit de la nature inférieure qui le relie à elle; aussi les bêtes, toutes les bêtes, jadis subjuguées, sont devenues sournoisement meurtrières; et il demeure désarmé devant elles — apologue auquel les crimes d'après-guerre donnent un sens dramatique et précis. *The Angels of Mons, The Bowmen and other*

(<sup>23</sup>) Arthur Machen : *A Bibliography*, par H. Danielson.

*Legends of the War* (1915), comme *The Great Return* (1915), sont tout pleins d'un surnaturel qu'on pourrait appeler celui des tranchées. C'est le produit d'une période pendant laquelle l'extrême tension des nerfs favorisait la croyance aux hallucinations; d'autre part, les réalités atroces du champ de bataille, de la peur et de la haine s'accordaient avec les effets de violence et de trouble dont se nourrit volontiers l'art de Machen. On peut dire qu'il eut, pendant les dernières années de sa carrière, ses « contes cruels » tout prêts dans les faits contemporains, et des lecteurs disposés d'avance à les accueillir. Aussi est-ce par ces derniers livres seulement qu'il a connu le succès. Ils créèrent une si vive impression que beaucoup les crurent vrais et qu'il dut démentir lui-même leur authenticité.

Quel que puisse être leur mérite ou leur intérêt, ils appartiennent à une époque dont nous ne nous occupons pas ici; et ils sont en outre beaucoup moins significatifs que ceux dans lesquels Machen, obstiné et incompris, demandait au rêve seul la justification de son tourment intérieur et de ses transports mystiques.

Son premier recueil, *The Chronicles of Clemendy*, paru en 1888, est d'une veine toute différente, et qui ne se retrouve plus ensuite. Mais il serait bien dommage qu'il fût oublié. Le souvenir de Rabelais s'y marie à celui de Marguerite de Navarre, dont Machen venait de traduire l'œuvre; et cet « *Heptaméron* » gallois est plein de saveur comme de grâce : quatre joyeux compères, grands buveurs, grands fumeurs, grands conteurs, conviennent de se dire des histoires, voyagent ensemble, vont à Usk un jour de fête populaire, font des rencontres — un « seigneur de la Roche-Nemours », et un « signor Piero Latini » — qui sont aussi invités à conter; et tout est dit dans un style héroï-comique, qui n'exclut pas une invention romanesque souvent charmante.

Les quatre compères se nomment : « The Spigot Clerk », « The Tankard Marshall », « The Lord Maltworm » et « The Rubrican ». La dédicace est dans la grande manière; les énumérations s'enflent en un carambolage de mots à travers tout le formalisme nobiliaire, religieux et scolastique de jadis; une belle et folle aventure obtient toutes les indulgences; et, qu'il s'agisse d'un bon tour ou d'une bonne beuverie, manants, bourgeois, moines et gens d'église sont de connivence. Les superstitions, les merveilles, les enchantements, le brillant décor du moyen âge ou du XVI<sup>e</sup> siècle sont mis à contribution; et l'amour, la jeunesse, apparaissent généralement triomphants.

Parmi les récits particulièrement développés, on peut citer *The Quest of The Dial and the Vane* — ou la conquête du cadran (qui signifie constance en amour) et de la girouette (synonyme d'inconstance). Au cours de jeux courtois qui se déroulent à Caldicot, le poète, Maître Jehan Doucereutz, met en scène un débat sur ce double thème; et comme suite à ce divertissement, deux chevaliers, dûment armés par leurs dames, partent en quête l'un du cadran et l'autre de la girouette. Attente, retour, et récits pleins

d'aventures fabuleuses, qui ne font que brouiller la question; car il n'est telle constance que celle de la girouette, qui toujours suit le vent; ni telle inconstance que celle du cadran, où l'ombre joue avec tous les rayons. Et puis cette fantasmagorie s'efface brusquement : c'est pure invention des « Knights errant », qui avaient passé le temps joyeusement, buvant et devisant à la ville voisine, au lieu de courir le monde.

Un autre conte est l'histoire d'un jeune homme, sans fortune et sans nom, qui gagne le cœur d'une grande dame par héroïsme et par magie d'amour : sujet ancien, renouvelé par le style et par le détail. Le jeune homme attend obstinément au bord de la rivière les avances des nymphes; et comment le sort ne lui sourirait-il pas? « It was one day in June between Midsummer and Petertide, a high day of Beelzebub (if he in truth have lordship over the flies), a day of swarming bees, of ripening cherries, of chiming fox-gloves, of still air moved now and again by faint breezes; but, most of all, a day of roses. Roses did hang everywhere, by hedgerow and byways, and brake and river, white and red, in bud and blossoming, filling the fields with a faint scent that could scarce be perceived, but might not be denied... ». La guirlande qu'il jette en offrande à la rivière attire une barque enchantée qui se trouve être celle du châtelain voisin et de sa fille. Et le songe d'une nuit d'été monte avec la brume du soir : « the knight got away to his old nook by the river and there dreamt a thousand pleasant dreams, wove innumerable fancies, bathed his head in sunshine and the water of the Usk; and perceived that the brightest butterflies all carry on their backs a naked little boy; and that every flower whereon they rest hath a little maid of faery in it. He saw also long pomps of folks in green array pass below the tall grasses, with minstrels blowing great honeysuckle trumpets, and heralds in golden tabards; and down in the river the stars were shining ».

Ce sont alors des rencontres furtives au crépuscule, et un marivaudage dans lequel tous les refrains d'amour sont en français — ballades des cours provençales, ou chansons de Paris; un rendez-vous nocturne, un guet-apens, et une fuite éperdue. Le tronc du grand châtaignier dans lequel bondit ce Roméo, surpris dans les bras de sa belle, recélait un passage secret; et il s'enfonce dans des galeries couvertes de fresques dont l'une, intitulée « L'invention du Rire », rappelle le symbole du masque, cher aux décadents; on y voit « an ugly old man with goggle eyes sitting; and beside him, masks of all shapes and forms, each one wrinkled into a stupendous grin... ». A travers l'histoire du monde, ainsi fantastiquement figurée, il s'échappe; et il obtient sa bien-aimée.

Le Seigneur de Nemours, malgré son nom français, emprunte son récit à la légende galloise; mais il s'y mêle un mysticisme oriental. Il dit « *The Quaint History of a Lord of Gwent and how his Wife desired to Smell a Rose* »; et c'est la mésintelligence d'un vieux seigneur avec une jeune princesse. Un hôte mystérieux, accueilli au château, conte les merveilles de



l'Asie, et détourne, en les avivant, les nostalgies et le vague à l'âme de la jeune femme : « understand » — dit-il — « that there grows in this land a manner of tree with a blossom somewhat like a rose for it is red in colour, but in each flower there are twelve leaves and it is fairer to see than any rose, because the hue of it is not fixed nor always the same, but seems like fire all glowing and palpitating, so that it is a very glorious sight. And whosoever smells the scent of one of these flowers forgets all the bitter memories and sorrows of his past life, grieveth no more for present woe, nor is able to be touched by any ill fortune that may come; since from the eyes of him that smelleth, the thick veil falleth away; and he beholdeth the wondrous beauty of the things which verily are; and his ears are opened; and the everlasting musick soundeth in them; so that in a moment of time, his old life becomes like a dream... ». La « Rosa Alchemica » de Yeats n'aura pas de propriétés plus merveilleuses. Et l'évocation se poursuit, presque trop fleurie, mélange de convention et de fantaisie, comme une miniature persane, ou une enluminure précieusement enjolivée.

L'Italien conte une histoire cruelle et macabre : un mari outragé fait enfermer sa femme et l'amant de celle-ci dans le labyrinthe où ils se sont aimés; et ils y sont murés à jamais.

Les *Chronicles of Clemendy* tombèrent dans un prompt oubli. Un exemplaire parvint à Octave Uzanne<sup>24</sup>, pourtant, qui loua hautement le livre, et le déclara digne de figurer auprès de ceux de Rabelais et de Boccace. Les récits qu'il contient reposent sur une érudition nourrie du folklore, des légendes, des coutumes locales, et sur des réminiscences nombreuses. On y trouve cependant une imagination fraîche et ingénieuse; une invention verbale étourdissante jusque dans la cocasserie; des moments de vraie poésie; et le déroulement de visions qui pourraient suggérer une philosophie analogue à celle d'Omar Khayyam. Mais l'épicurisme, désabusé ou triomphant, est ici gallois; il n'a pas le même timbre. Il est plus pénétré de réalisme et d'humour, plus intellectualisé, plus averti. Il est aussi traversé d'un mysticisme qui, derrière l'évanouissement de toutes choses, appelle une révélation pour le bien ou pour le mal; et c'est cette révélation que Machen cherche à dégager dans la plupart de ses autres recueils de contes.

\* \* \*

## 7) Contes démoniaques.

Plusieurs, il est vrai, relèvent de la littérature sensationnelle ou du récit terrifiant, et semblent n'avoir guère pour but que de stimuler violemment la curiosité ou la peur. Ceux-là ont été écrits sous l'influence directe — sinon de Wilkie Collins, voire de Conan Doyle — du moins de Stevenson

(24) V. Starrett : *Arthur Machen. A Novelist of Ecstasy and Sin.*

et de Poe. Sans doute a-t-il aussi pensé à de Quincey : « a major influence in my life », confesse-t-il dans *Far off Things*.

Il a esquissé une défense du genre sensationnel dans *Hieroglyphics*. Les artifices destinés à stimuler la curiosité peuvent conduire à ce désir de l'inconnu, dit-il, qui est un des synonymes de l'extase; et avec les histoires de Dupin, Poe introduit presque le roman policier dans le domaine de l'art.

C'est sous le signe de Stevenson qu'il place lui-même *The Three Impostors*, invoquant *The New Arabian Nights* et *The Dynamiter* comme ses antécédents (*A Bibliography* by H. Danielson). Il se livre à une discussion serrée de *The Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* avant d'en déterminer le droit d'accès aux sphères de la haute littérature (*Hieroglyphics*). Le seul Stevenson qui l'ait intéressé est celui du début — celui qui hésitait entre l'appel aux sens ou aux émotions, et une conception quasi classique de son métier, en même temps que le culte traditionnel de l'énergie à travers l'aventure et la fantaisie, auxquels il devait aboutir.

Chez Poe, Machen a apprécié le créateur d'une atmosphère spéciale, qui fait de Dupin « moins un détective qu'un symbole du mystagogue »; et aussi la suggestion d'un courant de subconscience chez l'homme qui permet de le supposer sensible à la présence du « shadowy companion » (*Hieroglyphics*). C'est là une influence qui établit entre lui et la décadence un lien de plus; il ne l'a pas moins apprécié que son traducteur français, Baudelaire. Il a trouvé chez lui un encouragement à cultiver, consciemment et conjointement, le mystérieux et l'horrible; à construire ses récits (fût-ce à coup d'artifices) en vue d'une découverte finale saisissante.

Il prend pour sujet dans *The Three Impostors* (1895) les exploits d'une association de bandits dans la banlieue de Londres; ceux-ci volent à son propriétaire une monnaie de Tibère douée d'un pouvoir magique, l'assassinent et l'expédient, transformé en momie, dans un musée dont le conservateur est trop heureux de l'accueillir; ils finissent par exécuter sommairement leur propre chef, crucifié et brûlé, la nuit, dans une villa déserte. Ou bien il raconte le rapt d'une jeune villageoise par des esprits malins qui empruntent l'apparence, les formes et le langage figuré de l'humanité primitive, et consomment leur victime dans un orgiaque sabbat<sup>25</sup>; ou encore le meurtre mystérieux d'un homme éminent, prospère et respecté, jadis compromis dans une entreprise de magie noire, et assassiné avec un silex préhistorique par son complice, un misérable épileptique en qui survivent les impulsions de l'homme des cavernes<sup>26</sup>.

Les journaux et revues auxquels a contribué Machen fourniraient sans doute d'autres récits analogues, écrits ou publiés à diverses périodes de sa carrière. On y voit paraître et reparaître les mêmes personnages. Ce ne sont

(<sup>25</sup>) *The Shining Pyramid*, écrit en 1895, publié postérieurement.

(<sup>26</sup>) *The Red Hand*, 1906.

point généralement des policiers ou des journalistes, mais des gens du monde — érudits, collectionneurs, hommes de lettres fascinés par toute étrangeté et grands déchiffreurs d'énigmes; savants ou médecins versés dans les arcanes de l'anthropologie, de la physiologie et de la psychologie.

Il a ainsi cherché à varier le récit policier en y introduisant les dernières ressources de la science et de l'occultisme; mais il ne réussit pas à en dissimuler le mécanisme élémentaire, agencé chez lui avec une extraordinaire minutie dans l'in vraisemblance; ni à détruire l'impression de monotonie qui résulte d'une absorbante hantise; tous ses héros, nouveaux Fausts, sont épris de surnaturel, dévorés par la passion de sonder l' inexplicable et de pénétrer les secrets défendus de la nature. Il ne possède à aucun degré les dons d'invention familière et d'intensité dramatique ou mélodramatique auxquels un Poe doit sa prise sur les nerfs et sa popularité. Aussi, malgré la fermeté, la netteté et parfois l'éclat d'un style qui est toujours d'un écrivain probe et souvent d'un artiste, les contes qui appartiennent à ce groupe ne se lisent pas sans fatigue.

Mais il en est d'autres, plus développés, dans lesquels Machen donne davantage sa mesure, en prenant franchement comme centre d'intérêt les idées métaphysiques et mystiques qui, à l'arrière-plan de tous ses écrits, sont le véritable aliment de son art.

Ceux-ci ont été écrits entre 1894 et 1899. Ils ne diffèrent pas radicalement des premiers. Ils en accusent seulement les tendances originales jusqu'à donner à celles-ci tout leur sens. On y rencontre le même genre de personnages. L'homme de lettres, Dyson, figure dans l'une et l'autre série. Le « business-man » Clark a, non moins que lui, la passion ou la folie du surnaturel. Le D<sup>r</sup> Raymond et le D<sup>r</sup> Black, qui remplacent le D<sup>r</sup> Philips, ont seulement passé de l'observation à l'expérimentation. Et l'action consiste encore à démêler les circonstances, le mobile, et découvrir l'auteur de crimes mystérieux.

Plusieurs des thèmes qui y figurent appartiennent à la décadence plus spécialement qu'à la littérature sensationnelle : Londres, par exemple, capitale du dandysme, du luxe, du vice et de la misère, dont l'éclat n'a d'égal que sa chaotique obscurité, gouffre où les individualités se perdent; Londres où s'agglomèrent le passé et l'avenir humains, où apparaissent les réviviscences les plus étranges, et rayonnent toutes les lumières; où le dilettante et le jouisseur coudoient le mendiant, le criminel et le paria. Machen a des raisons personnelles de le donner pour décor à ses sombres histoires. Il se souvient de la cruelle solitude et de la pauvreté qu'il y endura. Mais il se rapproche ainsi des écrivains « fin-de-siècle » : Wilde, Le Gallienne, Dowson, A. Symons et leurs émules y avaient trouvé matière à poésie, à méditation, ou à inspiration dramatique.

Villiers et Austin, dans *The Great God Pan*, Salisbury dans *The Inmost Light*, si fêrus d'élégance et de bonnes manières et si parfaits mondains, pour-

raient figurer parmi les familiers de Dorian Gray ou de Lord Saville; tout comme ce « lord Argentina » qui, d'une expérience mêlée, en était venu à la conclusion qu'un dîner fin, considéré comme une œuvre d'art, était sans doute l'occupation la plus louable accessible à notre humanité déchue. Ils sont d'ailleurs pour la plupart également attirés, séduits ou fascinés par les aspects étranges, sordides ou terrifiants de la métropole : cité des résurrections, dit Villiers, bien plus encore que des rencontres. « Mon Université est Piccadilly », déclare Salisbury; n'est-ce pas là en effet qu'il fut initié aux études qui font l'intérêt et le charme de sa vie, à la « physiologie de Londres, le plus grand sujet qui se puisse concevoir » ?

Le problème du mal plane sur les meilleurs contes de Machen; il est au fond des énigmes particulières qui sont proposées au lecteur; il en fait oublier l'arbitraire et la complication laborieuse, tant il est intensément présenté par l'auteur. Or celui-ci méprise trop les réalités matérielles pour s'arrêter au mal physique ou social; le mal moral, ou, mieux, métaphysique, est pour lui le seul qui existe; et il exerce sur lui une attraction qui le rapproche des écrivains « décadents ». Wilde eût pu signer cette brève remarque dans *The Red Hand* : « il y a autour de nous des sacrements du mal, comme il y en a du bien »; tout comme la déclaration désinvolte de Salisbury dans *The Inmost Light* : « nous entendons rarement parler d'un crime réellement artistique à Londres; au lieu que, dit-on, à Paris, cette sorte de chose abonde ».

Lorsque, dans *The Great God Pan*, le Dr Raymond, à force de recherches sur l'anatomie du cerveau, a trouvé dans la substance grise le groupe de cellules qui conditionne les perceptions et interpose le voile des sens entre la vérité transcendante et nous, tout entier à l'âpre joie de sa découverte, il en éprouve l'efficacité sur la femme qui l'aime, la douce Mary : le bistouri ouvrira pour elle les yeux de l'âme; elle pénétrera le mystère de la nature; comme disaient les anciens, elle verra le Dieu Pan... Mais à l'illumination d'un instant succède, chez l'initiée, la plus atroce, la plus abjecte terreur; elle s'écroule, en proie à une crise nerveuse dont elle sort incurablement idiote; et elle meurt, emportant avec elle le secret de son épouvante, après avoir donné le jour à un enfant. Les années passent; et de par le monde surgit une moisson d'événements sinistres, autour d'une jeune fille étrange, à l'inquiétante beauté, qui disparaît et reparait sous des traits, sous des noms différents, subjuguant les âmes et semant la terreur avec le désespoir. Envoûtements; visions païennes ou diaboliques; disparitions; morts et suicides inexplicables se répandent autour d'elle comme une épidémie; jusqu'à ce que, traquée par un observateur perspicace, identifiée comme la fille de l'infortunée Mary et menacée d'être dénoncée, elle se pend sous les yeux de son justicier.

Les pages finales sont un bon spécimen de l'horreur à laquelle vise Machen. Gageure difficile que la sienne; car il lui faut décrire un objet d'épouvante longtemps suggéré en empruntant le moins de traits possible à quelque

réalité que ce soit; il lui faut peindre le mal en soi, le mal absolu, qui passe l'entendement et les sens. Il utilise pour cela certaines données de la science, les processus organiques de la corruption et de l'engendrement, les légendes et les figures de l'antiquité tenues pour profanes ou obscènes, les traditions chrétiennes sur l'ange rebelle, l'ange de l'orgueil et des ténèbres éternelles. L'évocation, l'évanouissement, la métamorphose des images répandent une appréhension grandissante, jusqu'à ce que l'esprit demeure seul avec lui-même, en face de l'énigme suprême, qui demeure irrésolue : que nous cachent les voiles de la Nature? Et pouvons-nous les écarter sans déclencher d'obscurcs et redoutables puissances, supérieures à celles de la vie, supérieures à celles de notre idéal humain?

*The Inmost Life*, qui faisait suite à *The Great God Pan* dans le volume de la *Keynotes Series*, traite sous une forme différente un sujet identique. Le Dr Black, étrange et sinistre figure, est soupçonné de séquestrer sa femme, jusqu'à ce qu'il en devienne le meurtrier; violateur des mystères défendus, lui aussi, il avait abusé de sa tendre soumission pour en faire l'objet de criminelles expériences. Affolé par le secret qu'il avait découvert, esclave d'une irrésistible tentation de l'esprit, il avait retiré d'elle son âme pour l'infuser à une opale; et les puissances infernales, s'emparant de la malheureuse, en avaient fait l'instrument, le signe fatal et odieux de leurs maléfices.

A ces contes fantastiques, il faut en ajouter un autre, *The White People*, écrit quelques années plus tard, en 1899 (*A Bibliography*, H. Danielson), dans un ton différent. C'est la confession d'une fillette initiée par sa « nurse » au monde des enchantements. La naïveté de l'enfance, une sorte d'accord secret entre cette jeune âme, ouverte à tous les émerveillements, et la beauté des cirques ou des fourrés déserts, au soir ou à la nuit, dans les bois, les collines et les rochers; l'attrait qu'exerce sur elle le monde surnaturel qui s'ouvre à ses yeux; l'atmosphère de rêve que tissent autour d'elle les histoires qui lui sont contées, donnent à ce drame occulte une poésie prenante; la fillette, conquise par une nature ensorceleuse et par les rites ancestraux du culte des fées et des génies, désapprend le langage, les sentiments et les pensers humains; elle disparaîtra et ira danser dans les bois avec « the White People ». Mais elle paiera cher son affranchissement; car elle meurt sinistrement : « she poisoned herself — in time ».

Ainsi Machen attribue une valeur esthétique spéciale au péché ou au crime. Ce n'est point par dilettantisme; ni dans l'espoir d'y découvrir des formes nouvelles de la vie morale; mais par une sorte de métaphysique qui se fonde sur la tradition et le dogme. Il s'explique à ce sujet en des conversations imaginaires qui servent de prologue et de conclusion à ce dernier récit.

La magie et la sainteté, déclare un des interlocuteurs, telles sont les seules réalités. L'une et l'autre sont une sorte d'extase et un retranchement de la vie ordinaire. Le monde spirituel appartient à ceux qui sont suprêmement justes; mais les grands pécheurs y ont nécessairement part. Ils sont plus rares

qu'on ne le croit, et n'ont rien de commun avec ceux que la société, dans son manichéisme grossier, appelle coupables parce qu'ils transgressent ses lois; un homme dominé par ses passions et simplement sensuel n'est pas plus capable d'être un grand pécheur qu'un grand saint. Quant aux criminels ordinaires, ce sont des infra-normaux, dont-il faut se défendre, mais qu'on ne devrait pas blâmer. L'essence du péché consiste à vouloir prendre le ciel d'assaut. C'est une tentative pour entrer dans une sphère plus haute que la nôtre par effraction. Aussi le rencontre-t-on rarement; car les hommes, dans l'ensemble, sont parfaitement satisfaits de la vie telle qu'elle est. La sainteté cherche à s'ouvrir un chemin qui jadis était naturel. C'est un effort pour retrouver l'extase d'avant la chute. Mais le péché est un effort pour atteindre à l'extase et à la connaissance qui n'appartiennent qu'aux anges; et il rend l'homme semblable à un démon.

Cette conception du diabolisme comme une forme de mysticisme propre aux grands pécheurs rappelle les idées exposées par Huysmans dans *Là-bas*, en 1891. Elle en diffère cependant par plusieurs traits. On n'y trouve pas le luxe de détails précis qui se rattachent à la foi catholique et romaine; ni la brutalité du « Naturaliste » mal converti qu'était resté le romancier français; ni le débordement complaisant d'une sensualité inquiète et toujours prête à se muer en un sadisme forcené. L'auteur de *The Great God Pan* cherche à suggérer l'émoi et l'épouvante, mais sans jamais en décrire directement l'objet. La profanation ou les délices charnelles et la cruauté ne sont jamais le mobile principal de ses coupables; la tentation à laquelle ils cèdent est d'origine spirituelle : c'est celle même qui a provoqué la chute des anges. Et ceux qui s'acharnent ainsi à forcer les limites de la pensée et de l'action humaines sont entraînés à d'horribles égarements. Mais leur tentative mérite, l'auteur le maintient, l'intérêt et presque l'admiration, en même temps qu'elle provoque la crainte et l'horreur; car elle relève d'aspirations mystiques auxquelles ne participe pas le commun des mortels.

Aussi sont-ils entourés d'un rayonnement qui est à la fois sombre et attirant. Tout le symbolisme très instinctif et très savant de Machen y concourt; et il est ainsi encore une fois à l'unisson avec l'une des tendances qui distinguaient la jeune littérature contemporaine. La funeste expérience du Dr Raymond a pour décor un des paysages qui ont ému l'auteur le plus profondément, et lui ont inspiré une sorte de terreur religieuse. Bien mieux, s'il faut l'en croire, ce spectacle et cette contemplation lui en ont fourni la première idée : « I had walked and wandered by unknown roads; and suddenly, after climbing a gentle hill, had seen before me for the first time the valley of the Usk, just above Newbridge. I think it was on one of those strange days of summer when the sky is at once grey and luminous that I achieved this adventure. There are no clouds in the upper air, the sky is simply covered with a veil which is both grey and luminous, and there is no breath of wind, and every leaf is still.



« But now and again, as the day goes on, the veil will brighten and the sun almost appear; and then, here and there in the woods, it is as if white moons were descending. On such a day, then, I saw that wonderful and most lovely valley; the Usk, here purged of its muddy tidal waters, now like the sky grey and silvery and luminous, winding in mystic essences, and the dense forest bending down to it, and the grey stone bridge crossing it... years after, I wrote *The Great God Pan*, an endeavour to pass on the vague indefinable sense of awe and mystery and terror I had received » <sup>27</sup>.

Or de la terrasse qu'arpenste le Dr Raymond en exposant son audacieux projet, le paysage dévoilé est, dans l'ensemble, celui que décrit ainsi Machen; le ton de ses confidences, plein d'une attente à la fois exaltée, méditative et angoissée, entre dans l'harmonie du lieu, comme la vision de Clark lorsque l'odeur de l'anesthésique préparé le plonge dans un léger sommeil; comme ses réminiscences quand, errant dans la campagne galloise, il songe aux pathétiques victimes du drame secret auquel il a été mêlé.

A l'origine de *The Inmost Light*, on trouve une impression analogue. Un jour que, affamé de nature, après avoir marché longtemps, Machen croyait avoir échappé aux tentacules de Londres, il se trouva soudain face à face avec les maisons grimaçantes d'un faubourg nouvellement construit, profanant la verdure et la solitude : « a wholly new and unforeseen horror — something as strange and terrible as the apparition of a rattle-snake or a boa-constrictor might be to an English child wandering a little away into the orchard or the wood near the house... » <sup>28</sup>. And so, the man in my story looked up and saw a face that chilled his blood gazing at him from the back of one of those red houses that once had frightened me, when I was a sorry lad of twenty, wandering about the verges of London. The doctor of my tale lived in Harlesden » <sup>29</sup>.

Sa théorie même du monde spirituel, et le caractère religieux de sa pensée, ne lui permettaient pas cependant de laisser aux forces mauvaises la prédominance qu'elles ont dans *The Great God Pan* et *The Inmost Light*. Il confessa plus tard qu'il était alors en proie à une vision pessimiste des choses — celle qui lui inspira le cauchemar qu'est *The Hill of Dreams*, et dont il semble délivré (autant qu'il était en lui) lorsqu'il écrivit *The Secret Glory* : « I was wrong », écrit-il, « in translating awe, at most awfulness, into evil ». Il est permis de penser que l'atmosphère des « nineties » n'est pas étrangère à l'orientation de ces contes, qui parurent justement dans la *Keynotes Series*; non plus qu'à celle du roman que Machen mûrissait alors. La critique orthodoxe n'hésita pas : on l'accusa d'avoir plagié quelqu'écrivain, féru de démonologie (c'est à cette occasion, dit-il, qu'il fit connaissance avec l'œuvre de Huysmans); et, par le truchement du *Manchester Guardian*,

(<sup>27</sup>) *Far off Things*, chap. 1.

(<sup>28</sup>) *Ibid.*, chap. 5 et chap. 3.

(<sup>29</sup>) *Ibid.*, p. 127.

du *Pictorial*, du *Guardian* et autres périodiques, son livre fut proclamé « acutely and intensely disagreeable, gruesome, ghastly and dull ».

\* \* \*

### 8) A Fragment of Life.

Ces deux contes ont été publiés à nouveau, en 1906, sous le titre de *The House of Life*, avec *The White People*, et une nouvelle intitulée : *A Fragment of Life*. Ce dernier récit, commencé en 1899, analogue aux précédents par son inspiration, leur apporte pourtant une correction et un complément appréciables.

Le principe de Machen avait été, en écrivant *The Great God Pan*, « d'inventer une histoire qui recrée ces vagues impressions d'émerveillement, de terreur religieuse et de mystère que lui avaient données les lignes et les formes de son pays natal ». Il fut ensuite, dit-il, frappé par l'idée qu'il était sans doute possible de renverser le procédé. Ne pourrait-on pas décrire collines, vallées, bois et rivières, levers et couchers de soleil, temples enfouis et murs romains croulants, de façon à suggérer au lecteur une histoire? Non pas sans doute des incidents précis et une intrigue au sens ordinaire du mot; mais une action intérieure de l'âme et de ses émotions?... Tel devait être le plan du grand ouvrage qui n'a pas encore vu le jour... <sup>30</sup>.

Ce grand ouvrage, Machen ne l'a sans doute jamais écrit tel qu'il le concevait; cependant il a fait l'essai de cette seconde méthode de suggestion dans plusieurs parties de ses romans : *The Hill of Dreams* et *The Secret Glory*. Dans *The White People*, on pourrait dire aussi que contes et aventures sortent littéralement du paysage; clairières, landes, rocs et forêts paraissent enchantés avant de s'animer et de se peupler d'êtres surnaturels. *A Fragment of Life*, enfin, est un tissu de visions à peu près ininterrompues.

En outre, Machen a voulu y équilibrer le bien et le mal. Ce récit sans préambule et sans conclusion, cette section pratiquée dans deux vies très ordinaires, est peut-être l'expression la plus complète d'une ambitieuse philosophie, qui repose sur le culte des extrêmes.

Rien ne saurait dépasser l'insignifiance de l'existence prosaïque menée en toute inconscience par Darnell et sa jeune femme Mary. Lui est employé à Londres et revient chaque soir à leur petite villa suburbaine, satisfait d'échanger la contrainte et la monotonie de son travail journalier pour les potins de quartier et les tracasseries domestiques; elle, met toute sa conscience de petite bourgeoise à régler leur maigre dépense, et s'acquitter de la routine ménagère; elle prête une oreille tolérante ou scandalisée aux commérages de la servante sur les voisins; elle surveille son humeur, ses sorties et son

(<sup>30</sup>) *Far off Things*, chap. 1.

« young man ». Tous deux caressent l'espoir d'un petit héritage. Tout en spéculant sur l'usage qu'ils en feront — remplacement du fourneau à la cuisine? Ameublement de la chambre à donner? — ils se résignent aux empiètements d'une tante vulgaire et faible d'esprit, qui finit par perdre la tête.

Le morne ennui qui se dégage de ce début est sans égal. Dans la peinture exacte de la médiocrité sans atténuation, sans la moindre échappée, Machen dépasse d'un coup les disciples les plus scrupuleux du « *Roman Experimental* ». Il la rend insupportable. Il provoque un sentiment d'irritation et de révolte; et c'est justement là qu'il en voulait venir; car il poursuit :

« Darnell était sincèrement persuadé qu'il était un des employés de la Cité, domicilié à Shepherd's Bush; il avait oublié les mystères et la gloire lointaine du royaume qui lui appartenait par héritage légitime ». Le germe de la spiritualité qui va se développer en lui est dans ses souvenirs d'enfance et dans son sentiment pour Mary. Un soir qu'il la regarde, et reprend conscience de sa beauté, il est ému de songer au mystère qui est en elle et à la distance qui les sépare, malgré tout le sens commun qu'elle possède, malgré qu'elle lui soit si proche; à la faveur de la nuit qui tombe autour d'eux, sa mémoire s'ouvre; non sans hésiter, comme un homme qui avance à tâtons, il lui raconte une merveilleuse aventure d'adolescence, un voyage de découverte dans les rues familières de Londres :

« Tu sais ce que l'on dit : lorsqu'on est heureux, on croirait marcher sur les nues; eh bien je l'éprouvais réellement; il me semblait marcher non pas exactement sur les nues, mais sur une chaussée qui eût été transformée en velours, ou en le plus doux des tapis. Je suppose que tout cela était pure imagination; mais l'air me paraissait parfumé comme l'encens qu'on respire dans les églises; et j'étais oppressé, haletant, comme sous l'empire d'une grande excitation ».

L'enchantement naît, se développe : « il y avait dans la voix de Darnell un transport qui faisait de son récit une sorte de chant, comme il songeait à ce lointain jour d'été où les choses ordinaires avaient pris une âme par quelque magie, et s'étaient transformées en un grand sacrement, environnant la terre des rayons et de la gloire d'une lumière éternelle... ». Et le miracle s'achève : Mary répond à cet appel. « La splendeur de cette lumière se reflétait sur son visage, tandis qu'elle se profilait, immobile, sur les douces ténèbres de la nuit; et sa chevelure sombre le rendait plus lumineux encore. Elle demeura silencieuse un moment, et parla : « oh chéri, pourquoi as-tu tant attendu pour me dire ces choses? — Je t'en prie, continue... ».

Tous deux ont redécouvert le « sens de l'extase »; et, sans que rien change apparemment dans leur existence, elle devient de jour en jour plus merveilleuse.

Le mal lui même, et la crainte, s'enrichissent de mille résonances : ne contiennent-ils pas des possibilités infinies, émouvantes, souvent fécondes pour

l'esprit, qu'ont cristallisées sous des formes inoubliables les religions, la magie, les traditions, et qui peuvent revivre pour chacun de nous, enrichissant la vie d'un élément dramatique essentiel?

Sortant un soir, troublé par les obsessions grandissantes de la vieille tante qui leur a demandé asile, Darnell s'abandonne à ses rêveries. Il songeait que tout autour de Mary et de lui, qui avaient vécu si tranquilles jusque là, semblaient naître de tous côtés des formes grotesques et fantastiques, présage de confusion et de désordre, menaces de folie, étranges irrptions d'un autre monde. C'était comme si, dans les rues endormies et silencieuses de quelque petite ville ancienne, au cœur des collines, arrivait de bien loin le son des tambours et des fifres, avec des bribes de chants sauvages; et la place du marché était envahie par une troupe folle d'acteurs étrangement grimés, dansant un pas furieux, au rythme de leur musique échevelée, attirant les citoyens hors de leurs paisibles demeures et les persuadant de se mêler à leur danse rituelle... « Les ténèbres tombèrent; le brouillard et l'ombre se refermèrent sur la ville; la flamme des torches partout s'alluma. Les chants s'élevèrent plus haut, avec plus d'insistance, en accents magiques, montant et descendant en modulations inconnues, celles mêmes de l'incantation. Et le tambour battait, effréné; et les fifres, en sifflements aigus, invitaient toute la population à sortir; car un rite étrange était célébré en son sein. Les maisons dansaient à la lueur des lanternes, résonnaient aux cris de ceux qui accouraient, se bousculant pour obéir à l'ensorcellement... ».

Cependant, la puissance suprême est sagesse, et non point démente : « Darnell ne sentait pas l'effroi, grâce à l'étoile du jour qui s'était levée dans son cœur. Elle y avait été cachée toujours, et s'était mise lentement à briller d'une lumière de plus en plus claire. Il commençait à voir que, tout en foulant le sol de cette ancienne ville assaillie par les Enchanteurs, envahie par leurs chants et leurs processions, il demeurait aussi dans un monde de lumière, serein et sûr; et, d'une hauteur immense, inexprimable, il contemplait ce spectacle d'ici bas ».

L'univers lui paraît comparable « aux pierres d'un autel, dont nous avons fait une porcherie »; et la vie est pour lui « une longue recherche en quête de... il ne savait pas très bien quoi — quelque profond secret, perdu au cours des âges ».

Du moins la lumière, inaccessible, éclaire le chemin; tout est transfiguré pour Darnell et pour Mary, qu'il s'agisse de l'église — « image épurée, exaltée et illuminée, maison sacrée, bâtie de pierres brillantes, translucides, dans laquelle les torches allumées prenaient plus de sens que les étoiles dans leurs révolutions, et l'encens était un gage plus certain que le brouillard montant »; ou de Londres — « ville des Mille et une Nuits, avec le labyrinthe enchanté de ses rues, ses longues avenues éclairées par des constellations de lumières, et ses immensités, image de l'univers infini... Londres était devenu pour lui Bagdad, et devait se transmuier en Sion; ou, selon l'expression d'un ancien document, en la Cité de la Coupe Sainte ».

Il s'ouvre à toutes les curiosités; en ses heures libres, jusque-là vides, il apprend le latin, recherche les traditions galloises de sa famille, se plonge dans les vieux textes, les grimoires ou les livres de magie. Et l'auteur s'arrête, incapable de le suivre dans cette évasion spirituelle :

« Il serait impossible de poursuivre l'histoire de Darnell et de sa femme Mary, puisque désormais leur légende est pleine d'événements invraisemblables, et semble parfois revêtir l'apparence des récits du St. Graal. Ce qui est certain, c'est que, dès ce monde, ils changèrent de vie, comme le roi Arthur. Mais c'est là un fait qu'aucun chroniqueur ne saurait décrire dans le détail ».

Après quelques fragments d'un poème composé par Darnell pour célébrer sa libération, on lit, sur la dernière page de son manuscrit : « ainsi je m'éveillai de ce rêve : une banlieue Londonienne; le gagne-pain quotidien; de fastidieux, inutiles et mesquins intérêts; et comme mes yeux s'étaient ouverts, je vis que j'étais dans un bois ancien où une source claire s'élevait en un voile de vapeur grise dans l'air chaud et la brume lumineuse; et une forme vint à moi du fond secret des bois; et ma bien-aimée et moi fûmes unis auprès de la source... ».

Machen semble s'acheminer vers un mysticisme plus positif, plus « constructif » comme on dit aujourd'hui. Il n'est pas cependant allé plus loin dans cette voie, et n'a pas renouvelé sa tentative. Même dans ce cas, son idéal est ouvertement anti-social; ses préceptes comme ses divagations sont d'un immoraliste; le satanisme reste un des éléments principaux de son œuvre.

Les ressources dont dépend son art, profondes et secrètes, sont fermées à tout enrichissement, à tout renouvellement de l'extérieur; elles s'épuisent vite et ne sont accessibles qu'à un petit nombre d'esprits. Machen ne met guère en scène qu'un personnage : lui-même; et le drame qui se joue dans ses livres est invariable : le salut ou la damnation d'une âme. Une pareille concentration finit par toucher à la monomanie; et il fallait, pour évoquer à l'occasion de cet unique sujet des visions aussi variées et aussi saisissantes, des dons exceptionnels : dons d'imagination; dons de style, qui révèlent une rare maîtrise de la langue et une oreille scrupuleuse; il était assez conscient de ce qu'écrire veut dire pour déclarer qu'il n'y avait pas une douzaine de personnes en Angleterre qui en fussent capables <sup>31</sup>, et pour comparer le labeur de l'écrivain à la tâche passionnante et vaine de l'alchimiste <sup>32</sup>. L'auteur de *The Hill of Dreams* peut avoir des admirateurs, mais il n'aura guère de disciples. Ce qui était pour lui rayonnement de vérités suprêmes risque de ressembler pour beaucoup à un feu d'artifice dans la nuit.

Il semble bien, d'autre part, n'avoir pas eu l'art de se faire valoir. Dans chacune des préfaces qu'il a écrites pour les éditions tardives de ses livres,

(<sup>31</sup>) *The Red Hand*.

(<sup>32</sup>) *The Shining Pyramid*.

il ajoute à leurs mérites, par l'intérêt de ses commentaires; et il leur refuse toute valeur, par la sévérité de son jugement. Il a certainement connu « l'extase » dont il fait le signe de l'inspiration et de la valeur littéraire; et il rappelle encore, en 1923, « the glow of delight » qui l'envahit quand lui vint l'idée dont il devait faire *The Great God Pan*, par un sombre après-midi de brouillard en 1890-91<sup>33</sup>. Mais le travail de réalisation était ensuite pour lui laborieux. A son esprit critique on doit la qualité constante de son style; mais l'habitude de mettre en question sa propre pensée dans l'acte même de la création l'a sans doute paralysé dans une mesure appréciable. Tous ses livres, dit-il, lui coûtèrent un effort pénible, à l'exception de *Hieroglyphics*.

Il a manqué son heure, en ce que l'isolement dans lequel il a vécu l'a d'abord empêché de joindre sa fortune à celle d'écrivains auxquels il était naturellement apparenté; ses livres ont été publiés irrégulièrement, et avec un retard qui leur a nui; d'autant plus que le scandale Wilde, en alertant l'opinion sur « tout ce qui n'était pas immédiatement et évidemment sain », devait jeter la suspicion sur des ouvrages comme les siens.

Il reste qu'il a marqué fortement un moment de la pensée : la réaction extrême contre l'utilitarisme socialisant, le conformisme moral et le matérialisme pseudo-scientifique. Il y a là de quoi compenser l'inhumanité de son génie, ou de son démon, et expliquer la prise de ces œuvres déséquilibrées, excessives et attachantes, où la poésie, la foi, la vision spirituelle, les rayons du cœur, au lieu de former, comme pour la moyenne des esprits, un arrière-fond vaguement perçu qui donne aux faits leur perspective, leurs pénombres et leurs lueurs changeantes, ne pénètrent que par brusques irruptions, en traits fulgurants, dans une obscurité totale. Le « Maître de l'extase, du péché et leurs lueurs changeantes, ne pénètrent que par brusques irruptions, en aussi reconnaître chez lui la volupté du mystère, plus profonde encore que le goût de l'extase, du péché ou de la terreur — volupté qui s'exprime dans tous ses récits, toutes ses méditations, et presque à propos de chacun de ses personnages. En outre, il a de la nature un sentiment original et saisissant; sous son regard inquiet et brûlant les contours des êtres et des choses s'évanouissent; et il demeure seul, pathétiquement seul, dans un torrent de sensations violentes, au milieu d'un univers étrange, tout animé de présences spirituelles hypostasiées.

Telle est du moins la révélation qu'apportent ses livres. La tâche de ses biographes futurs sera de concilier cette attitude avec le caractère de l'homme qui s'est marié, qui a élevé une famille, qui se déclare plus adapté au milieu actif et expansif des acteurs qu'à celui des gens de lettres, et dont on a loué la conversation pittoresque, cordiale et gaie<sup>35</sup>. La vie est faite de ces contrastes; et l'équilibre s'acquiert au prix de pareils redressements.

(<sup>33</sup>) *Things Near and Far*.

(<sup>34</sup>) Article publié dans *The Mirror* et reproduit dans *Current Opinion*, 1917.

(<sup>35</sup>) *Living Authors. A Book of Biography*. New-York, 1931.



Ses écrits n'en gardent pas moins leur profondeur et leur sincérité d'accent. S'il est douteux qu'il se trouve aujourd'hui, ou dorénavant, un public assez largement en sympathie avec lui pour réparer l'injustice du sort en lui procurant le succès qu'il n'a pas connu, l'histoire littéraire, qui omet parfois jusqu'à son nom, devrait reconnaître en lui l'un des représentants les plus doués et les plus éminents de la décadence et de l'esthétisme.

---

## CHAPITRE VIII.

### LA « SUBLIMATION » DE L'ESTHÉTISME DÉCADENT.

1) Evasion et morale du cœur. — 2) L'Esthétisme spiritualisé. — 3) Richard Le Gallienne, théoricien. — 4) Richard Le Gallienne, conteur. — 5) Max Beerbohm. — 6) Henry Harland. — 7) George Egerton. — 8) Diffusion de l'Esthétisme : Kenneth Grahame et Maurice Hewlett. — 9) Diffusion de l'Esthétisme : Sir James Barrie.

---

#### 1) Evasion et morale du cœur.

L'art est essentiellement et de prime abord l'exercice agréable d'une activité spécifique, dit Charles Lalo dans « *L'expression de la vie dans l'art* » ; comme tel, il transfigure la réalité ; et l'école de l'art pour l'art, par son insistance sur la technique et sur la forme, élément primordial et quasi suffisant de la beauté, source même de la véritable inspiration selon Wilde, a séparé plus nettement qu'on ne l'avait encore osé le domaine de l'esthétique de celui des faits

Non seulement ils ont été séparés, mais ils ont souvent été maintenus à distance. Le « complexe de la fuite » ou celui de l'« évasion », pour parler le langage des psychanalystes, a cessé d'être un complexe pour les écrivains fin-de-siècle ; il est devenu un principe. L'oubli de la réalité, voilà ce qu'ils demandent expressément à l'imagination. Wilde et ses émules n'ont pas assez de mépris pour la nature et la vie. Une très grande partie de leur œuvre s'explique ainsi.

Mais en même temps, ils sont ramenés à la nature par certains goûts dangereux et certaines obsessions. On ne saurait guère parler d'« immunisation » en ce qui les concerne ; on ne saurait leur prêter l'instinct, et encore moins l'intention, de purger ces goûts en leur donnant une satisfaction imaginaire ; ils s'y complaisent trop pour cela. Mettre au défi la morale courante est leur propos délibéré ; et le fruit défendu leur est l'occasion de jouissances, esthétiques ou autres, délectables.

L'art n'est point pour eux une « cure morale » ; ils en font l'expression de certaines hantises qui les enchaînent à la vie ; ils y trouvent le moyen de donner à leurs désirs ou à leurs craintes une intense réalisation.

Chez Pater lui-même, les spectacles de cruauté et de mort, la beauté des

éphèbes antiques, l'enivrement des rites dionysiaques, mettent quelques accents d'une discordance surprenante dans la prose anglaise la plus surveillée qui soit.

Chez Wilde, l'amour, naturel ou pervers, est bien rarement au premier plan, si toutefois on cherche l'expression directe de ces thèmes, et si l'on se refuse à entrer dans le domaine du symbolisme Freudien. Faut-il s'en étonner, puisqu'il fit de sa vie sa principale œuvre d'art, à cet égard comme à d'autres, et s'en vanta ?

Ses écrits révèlent en revanche une obsession différente, à laquelle il se montra insensible dans le fait; et c'est celle de la rétribution. Crainte ancestrale, héritage de l'éducation traditionnelle ou influence du milieu ambiant, cette hantise revient dans presque tous ses récits; elle s'accompagne d'un trouble profond de la sensibilité et du jugement; car nul ne saurait dire si c'est pour ses bonnes ou ses mauvaises actions, pour ses velléités de repentir, coupables selon l'esthétisme, ou pour les crimes dont il s'est fait une vertu, que Dorian Gray, par les voies les plus imprévues, subit un tragique destin; car le nain de l'infante meurt, et la jeune princesse demande pour ses jeux dorénavant des esclaves qui n'aient point de cœur; car l'âme du jeune pêcheur corrompt son maître, et le dieu de la nature bénit l'union qui s'est consommée malgré la réprobation de l'Eglise et dans la mort; le « Star-Child » expie ses fautes, et devient le modèle des souverains; mais il meurt jeune, et le mauvais roi qui lui succède détruit son œuvre; les bienfaits du Christ lui-même deviennent cendre, et ceux qui les ont reçus se retournent contre lui pour les lui reprocher. Il y a là un élément tragique par lequel la vie — la vie brutale et crue — fait irruption dans les divagations imaginatives et le byzantinisme auxquels se complaît l'auteur. Certaines pages de *Dorian Gray* peignent des faits sordides ou terrifiants; et les contes, même lorsqu'ils les renient, gardent leur prise sur les réalités élémentaires du cœur.

John Davidson, Aubrey Beardsley n'éludent pas le mal; tout au contraire, ils s'en font un jeu — tissu d'aventures truculentes et scabreuses chez le premier; envoûtement des sens et rêve qui frôle le cauchemar chez le second.

Dans le cas de Dowson, l'obsession qui ramène à la terre une fantaisie émancipée est la nostalgie de ce qui aurait pu être, la terreur et le désespoir de l'irréparable. L'alternative du salut et de la damnation, constamment présente à l'esprit de Machen, l'empêche de s'évader dans la chimère; et son ascétisme, de principe ou de fait, a de larges compensations imaginatives, qu'il les demande au pantagruélisme, ou qu'il les trouve dans les vices de la décadence.

Chez tous l'évasion ne saurait être que très incomplète. Ils tiennent trop à opposer un éclatant déni aux lois de la morale ou de la vie pour s'en abstraire; par réaction et dilettantisme de sensibilité ou d'esprit ils prennent dans le mal leurs délices; ils renforcent et intensifient certains aspects de

l'existence pour les besoins de leur cause. La décadence, tout en s'alliant à l'esthétisme, reste ainsi proche du réalisme, et en certains cas, on l'a vu, s'y associe.

Avec Richard Le Gallienne, Henry Harland, Max Beerbohm, George Egerton et quelques autres, elle se libère davantage. Non qu'elle ne tienne au réel par quelque lien; la parodie et l'impertinence restent chez eux en honneur; et comment s'exerceraient-elles autrement? L'auteur de *The Quest of the Golden Girl* prend un malin plaisir à frôler l'indécence, comme George Egerton à scandaliser les champions de la pureté féminine traditionnelle; Harland décrit la bohème parisienne avec un amusement attendri. Eux aussi se rapprochent parfois délibérément de la vie, tout en y répartissant les ombres et les lumières selon une optique de leur choix; eux aussi satisfont ainsi complaisamment des penchants contredits par la morale courante, et les conventions. Mais ils éludent les contraintes sociales et la tradition plutôt qu'ils ne les battent en brèche; ils se réfugient volontiers dans l'irréalité; et, plus souvent qu'ils ne forcent les couleurs ou n'en accusent les dissonances, ils les pâlisent, ou les atténuent, et les idéalisent. S'il fallait parler de « cure » en ce qui les concerne, ce serait par « allopathie » et non plus par « homéopathie ». Il y a dans leurs recherches plus de préciosité que de perversité; leur insolence n'est pas bien sérieuse; c'est espièglerie ou défi juvénile plutôt que révolte; la laideur et l'inconduite sont chez eux objets d'indulgence ou de raillerie; et, en définitive, c'est à la morale du cœur qu'ils reviennent, chacun à sa manière; cette morale avec laquelle avaient voulu rompre, tout comme avec la raison ou l'autorité, les sombres héros de la décadence. Elle apparaît chez eux assouplie, détendue, souriante ou résignée; plus avertie et plus complexe que celle du romantisme, sans en être très différente.

\* \* \*

## 2) L'Esthétisme spiritualisé.

Est-il donc juste de les considérer comme « décadents » dira-t-on? Pour plusieurs d'entre eux, la question s'est posée; Max Beerbohm adopte un persiflage si délicatement nuancé qu'il est à peu près impossible de savoir s'il s'en prend aux amis ou aux ennemis de la nouvelle école; et A. J. Farmer met en opposition la doctrine de Le Gallienne avec celle d'Arthur Symons.

Pourtant les contemporains les ont à peine séparés. Max Beerbohm reste pour eux à l'avant-garde du mouvement. Le Gallienne est l'un des théoriciens et des critiques attitrés de la jeune littérature; et, tout en suivant la pente de son tempérament, il en demeure un adepte. Henry Harland fut l'un des fondateurs et le directeur littéraire du *Yellow Book*; la plupart des autres y furent accueillis comme collaborateurs réguliers, ou figurent parmi les auteurs de la *Keynotes Series*.

Toutes les conceptions de l'art et de la philosophie morale ou immorale ont d'ailleurs leurs défenseurs dans l'équipe des écrivains que rassemble le nouveau périodique. Tandis que Crackanthorpe, on l'a vu, maintient les droits du réalisme, et que Max Beerbohm apporte les hommages de sa génération à la déesse « Artifice », F. Greenwood expose une doctrine mystique et humanitaire; il soutient que le scepticisme contemporain peut nous amener : « plus près du Christ que nous ne le fûmes jamais » <sup>1</sup>; et Lionel Johnson, membre du *Rhymers' Club*, poète et critique distingué, disciple de Walter Pater <sup>2</sup>, suivant des yeux les volutes de fumée qui montent de sa cigarette, y déchiffre le symbole de la vie; il s'abandonne à une rêverie nonchalante, érudite et délicate, pleine de résignation et de sérénité. Il n'est, dit-il, qu'un inoffensif hédoniste; et il esquisse comme suit son attitude : « let me cultivate my place in life, nurturing its comelier flowers; taking the little things of time with a grateful relish and a mind at rest. So hours and years pass into hours and years gently and surely and orderly, as these clouds, grey and blue clouds of tobacco smoke, pass up to the air, and away upon the wind; incense of a goodly savour, cheering the thoughts of my heart before passing away to disappear at last » <sup>3</sup>.

En tournant les feuilles du *Yellow Book*, on trouve, plus souvent peut-être que le récit brutal, tragique ou pervers, l'historiette sentimentale, qui sortirait à peine de la banalité et de la convention, si elle ne servait de prétexte à la recherche de la nuance et ne trahissait une complaisance pour les émotions vaines — le regret, la nostalgie, l'attendrissement et tous les mouvements secrets du cœur — qu'une époque plus simple et plus virile eût condamnées sans appel, comme affectées, énervantes ou morbides. *A Pen and Ink Effect*, de Frances E. Huntley, pourrait s'intituler : suite de flirt; ce sont les impressions d'une très jeune fille, presque éprise, lisant à la table de déjeuner familiale, parmi ses frères et sœurs, la lettre par laquelle l'homme qu'elle se croyait attaché annonce qu'il en épouse une autre — lettre savamment composée, dont tous les mots portent à faux sur des nerfs à vif : « her eyes met the wide dark ones in the mirror — Poor girl! oh, the poor, poor girl! The mirror looked clouded, vanished, grew clear again... To think I could ever have loved him! For a moment she hid her shamed face. « Feel up for a game of tennis, Ronald, Sydney, Edith?... » Ce n'est point là l'image de la passion, mais le reflet de sentiments fragiles autant que fugitifs — un souffle sur une glace <sup>4</sup>.

Evelyn Sharp, dans *A New Poster*, nous conduit en pleine foire aux vanités; mais son héroïne qui, veuve, entretient l'ambition de briller dans les milieux

(<sup>1</sup>) *The Gospel of Content. Yellow Book*, N° 1.

(<sup>2</sup>) Il lui consacra un long article dans la *Fortnightly* en 1894, et des vers qui parurent dans *The Academy* en 1902, peu de jours avant sa mort.

(<sup>3</sup>) *Tobacco Clouds. Yellow Book*, N° 3.

(<sup>4</sup>) *Yellow Book*, N° 6.

mondains et artistiques de Londres par un second mariage, et s'y compromet avec complaisance, n'est point assez émancipée pour repousser l'amour fidèle, dévoué, discret — et passablement supérieur — qui s'offre à elle <sup>5</sup>. Netta Syrett dans *The Heart's Desire* étudie en réaliste les effets de la solitude sur une sensibilité féminine révoltée; et elle dépeint en artiste le paysage et la lumière du désert et des collines lybiques en Egypte; mais le sentiment qui domine son récit est celui des ironies de la vie et des scrupules du cœur; car lorsque son héros meurt, désespéré par l'hostilité inavouée de sa femme et l'amour qu'il lui devine pour un autre, celle-ci ne saisit pas le bonheur qui s'offre à elle; écrasée par la tragédie dont-elle a été la cause, minée par le remords, elle ne le désire plus. Chez Lowrie, on l'a vu, l'attendrissement sentimental se substitue à l'amertume. Et l'on trouverait bien d'autres exemples analogues, sans même compter ceux que fournissent à profusion Harland ou Le Gallienne.

La définition de la décadence donnée par Arthur Symons est d'ailleurs à double face; elle concerne la forme aussi bien que le fond, et peut s'étendre, par l'une ou par l'autre, à tous les dissidents. C'est, dit-il : « une révolte totale contre les lois de la société de la morale et de la vie, qui implique l'adoption de thèmes nouveaux, souvent morbides »; mais c'est aussi « la création de formes inédites, dérivées des anciennes par une recherche de la nuance, des effets rares et quintessenciés et de la suggestion, inconnus jusque-là » <sup>6</sup>. Or l'accent est mis tantôt sur la première partie de ce programme, et tantôt sur la seconde. Il y a, en effet, si peu de différence tranchée entre les deux attitudes que plusieurs auteurs pourraient, sans impropriété grave, être placés au choix dans l'une ou dans l'autre catégorie; la manière de Wilde, comme celle de Beardsley, n'est pas moins « décadente » que les sujets par lui traités; inversement, ni Le Gallienne, ni Max Beerbohm, ni Henry Harland n'ont renoncé à harceler à l'occasion de leurs traits la morale et les conventions Victorienes.

Pendant le caractère de leurs œuvres n'est pas le même; et les influences auxquelles ils se prêtent diffèrent aussi souvent. Celle des écrivains français est moins prépondérante, moins ouvertement acceptée et proclamée par ces « décadents » de seconde zone; elle est quelquefois dénoncée par eux. Le Gallienne, on le verra, propose aux jeunes écrivains contemporains un idéal national; et on lui trouverait dans la littérature anglaise un ancêtre classique : son sentimentalisme rappelle celui de Sterne.

Par ailleurs, George Egerton, et les Celtisants, W. B. Yeats et William Sharp, préfèrent souvent, au scepticisme désabusé du symbolisme français, l'idéalisme de Maeterlinck; et au cynisme des peuples latins, la pureté rêveuse des Scandinaves. Enfin, parmi les libertés que revendique l'imagination, il en est qui sont affinement, assouplissement, et non point perversité; et c'est à celles-là que s'attachent plutôt les derniers représentants de l'esthé-

(<sup>5</sup>) *Yellow Book*, N° 6.

(<sup>6</sup>) *The Decadent Movement in Literature*, Harper's Mag. Nov. 1893.



tisme, héritiers de la « décadence ». Le Gallienne, George Egerton, Kenneth Grahame pénètrent les naïvetés du cœur chez l'adolescent, la femme ou l'enfant, et toutes ne sont point troubles ou morbides; Fiona Macleod et Yeats retrouvent, parmi les émotions les plus primitives et les plus spontanées de l'homme, quelques-uns de ses élans les plus sacrés.

\* \* \*

### 3) Richard Le Gallienne, théoricien.

Il y a là une variété de la décadence plus spécifiquement anglaise, et dont le rôle a été d'intégrer insensiblement dans la tradition nationale des acquisitions ou découvertes auxquelles celle-ci avait prétendu rester fermée. Elle a eu ses théoriciens, en tête desquels il faut inscrire Richard Le Gallienne.

Rien ne semblait le désigner pour une carrière littéraire. Fils d'un négociant de Liverpool, il entra d'abord lui-même dans les affaires. Mais plus que jamais, l'esprit souffle où il veut en cette fin-de-siècle; il atteint Machen, dans les solitudes de son Gwent bien-aimé, Aubrey Beardsley, derrière ses registres d'assurance, John Davidson dans le laboratoire d'une sucrerie... Un recueil de sonnets, un volume de poèmes, un livre sur Meredith, le premier qui ait été publié sur le grand romancier en Angleterre, signalèrent bientôt le jeune provincial à l'attention des milieux littéraires. Attaché à la rédaction du *Star*, il se fixa à Londres en 1891, et collabora bientôt aux périodiques les plus divers et les plus répandus. Dans ses travaux d'édition, comme dans son rôle de critique, il se signala par la largeur de ses sympathies et par l'indépendance de son goût. Membre du « *Rhymers' Club* », il se trouva mêlé à l'avant-garde de l'esthétisme, et en prit occasion pour définir sa propre position. Il exprima sur l'art et sur la vie des idées qui, sans être originales, sont présentées d'une façon personnelle dans « *La religion d'un homme de lettres* » en 1893, et dans une série d'essais, de dialogues ou d'études tant imaginatives que critiques. Mais ses vues sont exposées sous une forme plus précise et plus dépouillée dans les commentaires qui accompagnent ses comptes-rendus au jour le jour; il les a réunis en un volume, qu'il appelle lui-même son « journal de bord littéraire », sous le titre de « *Retrospective Reviews* ».

Le Gallienne se sépara avec éclat d'Arthur Symons et de ses amis par la publication d'un second volume de vers en 1892 : *English Poems*. A. J. Farmer a vivement mis en lumière cette scission, qui est en effet significative. Le titre même met en évidence l'intention de l'auteur : rappeler les droits de la saine tradition anglaise. La pièce qui sert de préface l'expose clairement :

« Art was a palace once; things great and fair  
And strong and holy found a temple there;  
Now 'tis a lazar-house of leprous men.  
O, shall we hear an English song again?

« For not of thee this new voice in our ears  
Music of France that once was of the spheres;  
And not of thee, these strange green flowers that spring  
From daisy roots and seem to bear a sting... ».

L'un des poèmes : « Le décadent à son âme », est une satire des plus précises; l'adepte du « nouvel hédonisme » rêve à de nouveaux péchés, à un inceste entre le corps et l'âme, à des amours pimentées de vices étranges et d'ingénieuses profanations :

« It is so good in sin to keep in sight  
The white hills whence we fell, to measure by;  
To say : I was so high, so white, so pure,  
And am so low, so blood-stained and so base...  
I light my palace with the seven stars  
And eat strange dishes to Gregorian chants ».

Le Gallienne n'oublie jamais tout-à-fait qu'il appartient à « une famille puritaine orthodoxe »<sup>7</sup>. Toute une partie de son œuvre le montre porté à prendre au sérieux les questions morales; dans l'ancien duel entre la science et la religion, il est avec la tradition, et se réjouit de la défaite que semble avoir subie le matérialisme philosophique; c'est comme la fin d'un long hiver, écrit-il; l'ancien idéal renaît, plus beau que jamais, dans le printemps spirituel qui se lève au cœur des hommes. Il discute la croyance à l'immortalité, et s'attache à montrer qu'elle est sans valeur morale, et sans réelle importance<sup>8</sup>. Dans : *The Religion of a Literary Man*, il proclame une foi indépendante, mais idéaliste; le culte de l'avenir, dit-il, aura pour objet l'amour, la beauté, la pureté et la force; et l'artiste en sera le grand prêtre; il parle avec méfiance de l'art « décadent » qui exerce sur ses adeptes une influence dégradante; car « même quand il garde une certaine innocence, il tend à faire appel uniquement à ce que l'on pourrait appeler les facultés sensuelles... ». On n'aurait pas de peine à relever ainsi dans tous ses écrits nombre de passages positivement édifiants; le traditionalisme chrétien, l'altruisme, l'idéalisme sentimental, la délicatesse alliée à la préciosité, se manifestent avec persistance à travers ses fantaisies les plus libres ou les plus troubles, fût-ce au prix d'une dissonance ou d'une contradiction.

Car malgré ces gages donnés à l'orthodoxie morale, Le Gallienne reste un « esthète », et parfois un « décadent »; il fut lié avec Oscar Wilde et ne le renia pas. Le *Yellow Book* eut peu de collaborateurs aussi assidus. Crackanthorpe a vu juste lorsqu'il le cite parmi ceux qu'atteint le mal à la mode : Mr. Le Gallienne est pris à son propre piège, écrit-il; et A. J. Farmer en

(<sup>7</sup>) *The Greatness of Man. Prose Fancies*, second series.

(<sup>8</sup>) *Death and Two Friends*. Id., id.

donne mainte preuve. Il se rapproche dangereusement des théories soutenues dans *Intentions* en plus d'une occasion; il écrit : l'art n'a rien à voir avec la morale et se rapporte seulement, pourrait-on dire, à la spiritualité; or en fait ce qui est spirituel se trouve souvent coïncider nécessairement avec ce qui est immoral...<sup>9</sup>. Parlant de la vie en tant qu'« art dramatique », il convie chacun de ses lecteurs à s'acquitter de son rôle en portant à la perfection l'expression de soi-même; et il joue avec les notions de sincérité ou d'insincérité en des termes que n'aurait pas désavoués Lord Henry Wotton. Rêvant aux premières manifestations d'une vocation littéraire, il met l'amour des mots, et presque de l'encre d'imprimerie, à l'origine de l'inspiration; tout comme Wilde, retraçant la genèse d'une œuvre d'art, faisait jaillir le fond de la forme<sup>10</sup>. L'un de ses plus récents ouvrages, *The Romantic Nineties* (1926) est l'apologie de cette décade, la dernière du siècle, dont nous n'avons guère fait depuis, dit-il, « qu'engranger les moissons ».

Osbert Burdett, dans son livre sur la *Beardsley Period*, lui décerne un titre, celui de « prince des Belles-Lettres » — genre nouveau, ou du moins, dit-il, nouvellement défini, dont les éditeurs, en particulier John Lane et Elkin Matthews, encourageaient la faveur dans le public cultivé, et qui atteignit à un haut degré de perfection; le terme a survécu ajoute-t-il, mais non « dans la plénitude et la grâce qu'il avait alors. Une heureuse conspiration du goût permit la production de délicieuses bagatelles, sous une forme et avec une présentation parfaitement adaptées. Mr. Le Gallienne, à cette occasion, se manifesta comme l'esprit du moment » grâce à son « curieux mélange de sentimentalité et de sensualisme »; grâce à l'adresse avec laquelle « il mesura le vent du romanesque aux brebis tondues que nous sommes, et nous sauva de la banalité quotidienne, sans jamais menacer de nous faire tomber dans le fossé ».

Il s'est proclamé le disciple de Walter Pater à maintes reprises. Lorsque la 3<sup>e</sup> édition de *Marius l'Epicurien* parut, révisée par l'auteur, tout en commentant humoristiquement les scrupules du Maître, « victime d'une affection grammaticale des nerfs qui, si on l'encourage, menace de ne laisser nul repos ni à lui, ni à ses lecteurs », il a rendu à son œuvre un hommage décisif : « le livre de beauté — voilà ce qu'est avant tout cet ouvrage pour un grand nombre d'entre nous. Aucun autre, sans doute, n'a apporté pareil sentiment de révélation depuis *Sartor Resartus*; on peut même dire qu'en une mesure nécessaire il a modifié l'influence de *Sartor*, modifié cette sublime doctrine du travail, bonne pour l'usine. A l'impérieux : Agis! de Carlyle, il substitue une persuasive prière : soyez parfaits. Quel que soit le nombre des changements septennaux auxquels puisse être soumis *Marius*, il ne perdra pas son

(<sup>9</sup>) *The Religion of a Literary Man.*

(<sup>10</sup>) *Young Lives*, 1899.

haut mérite et sa profonde humanité; il restera l'une des expressions les plus convaincantes du ministère sacré dévolu à l'homme... » <sup>11</sup>.

Bien qu'il ait écrit un article admiratif sur Grant Allen, bien qu'il ait apprécié un des premiers la poésie philosophique de Meredith, il a tout l'anti-intellectualisme de son époque et de sa coterie; il attaque, on l'a vu, le dogmatisme de la science avec autant d'ardeur que le fanatisme religieux, ou le conservatisme moral; la seule réserve qu'il apporte à l'éloge de Grant Allen est le reproche d'avoir « mis trop complaisamment Darwin et Mr. Herbert Spencer à la place des prophètes hébreux ». Sa conception de la critique est intuitionniste; c'est, dit-il, une science occulte; et la baguette du sourcier en est le symbole. Dans ses jugements littéraires, il fut servi, remarque Osbert Burdett, par un double courant de sympathie, et fut pour ses contemporains un interprète précieux. A l'occasion d'exemples particuliers, en outre, il semble revenir sur la condamnation de principe contenue dans ses *English Poems*, en donnant de la « décadence » une définition nouvelle et personnelle.

C'est avant tout l'habitude de considérer les parties indépendamment du tout, écrit-il dans son article sur Churton Collins <sup>12</sup>; « dans toute grande et vitale œuvre littéraire, le thème, grave ou léger, est envisagé sous tous les rapports, de près et de loin, et surtout dans son rapport avec l'ensemble des choses, ou avec l'infini, comme nous disons. Dans la littérature décadente, les relations, les justes proportions sont inexistantes. On pourrait dire que la décadence littéraire (qui n'est ni simplement une question de style, ni une question de thème, mais qui dépend du caractère de l'exécution), consiste en l'expression « euphuistique » d'observations isolées ». Il fait remarquer que la maladie, sujet d'études récentes, n'appartient à la décadence que si elle est considérée à part de ses relations avec la santé; comme le pittoresque des haillons chez Gautier, ou le nez d'un ivrogne chez Huysmans sont considérés en eux-mêmes; ou comme Mr. Whistler a vu en sa mère un prétexte à l'analyse prismatique de la lumière. Tout point de vue, conclut-il, qui ne comporte pas la notion d'un ensemble, conduit à la décadence.

C'est là sans doute une conception trop générale puisqu'elle s'appliquerait à tous les enthousiasmes exclusifs aussi bien qu'aux obsessions. Elle rend assez bien compte toutefois de cette dissolution de la pensée ou du sentiment qui est à la base des corruptions et des déliquescentes dont les écrivains du temps subissaient si fort la fascination; et elle évite d'insister sur les analogies physiologiques, les conséquences ou les confusions morales qui leur ont souvent valu les sévérités de la critique et du public. Nul plus que Pater n'a eu, certes, la perception de la complexité des choses et de leurs dépendances réciproques; cependant, lorsqu'il met sur le même plan « les grandes passions, les extases et les douleurs de l'amour, les diverses formes de l'enthousiasme »

(<sup>11</sup>) *Retrospective Reviews*. Vol. I.

(<sup>12</sup>) Compris dans le 1<sup>er</sup> vol. des *Ret. Rev.* publié en 1896, écrit entre 1891 et 1893.

et les « chansons » comme également susceptibles d'embellir les instants fugitifs dont se compose la vie, il expose une doctrine qui devait conduire au culte des impressions subtiles ou fortes pour elles-mêmes, à l'enivrement consenti et cherché, à l'oubli et au mépris de toute mesure; et il annonce la décadence au sens philosophique et abstrait que lui donne Le Gallienne.

Il n'est pas sans intérêt de noter que Havelock Ellis, le chercheur et le moraliste dont la pensée constitue une synthèse si riche et si curieuse des intérêts contemporains, le théoricien de la psychologie sexuelle et l'apôtre idéaliste de l'amour, adopte une définition tout-à-fait analogue dans ses *Affirmations* (1897). Présentant au public britannique Huysmans, après Zola, Nietzsche, Ibsen, et avant St François d'Assise, il commente l'attitude adoptée par l'auteur de *A Rebours* comme aurait pu le faire Le Gallienne. Techniquement, dit-il, un style n'est décadent que par comparaison avec le style classique; c'en est le développement ultérieur; pour emprunter à Spencer sa phraséologie, c'est l'homogène devenu hétérogène; le premier est beau parce que les parties sont subordonnées au tout; et le second parce que le tout est subordonné aux parties. Et il poursuit en combattant la défaveur qui s'attache d'habitude à la décadence : si nous descendons la pente d'une colline, nous n'avons pas le sentiment de commettre une action plus blâmable que lorsque nous la remontons. Tout art est le mouvement ascendant ou descendant d'une oscillation rythmique entre ces deux extrêmes... et même si l'on considère une période de « corruption » dans l'évolution des sociétés, l'énergie déployée par la communauté en son ensemble a simplement été transférée aux individus, et le résultat total peut fort bien être un accroissement d'énergie, si les individus ont gagné plus que la communauté n'a perdu. Il se plaît à citer, à l'appui de cette thèse, Baudelaire, Gautier et Paul Bourget dans les *Etudes de Psychologie Contemporaine*.

Le Gallienne s'élève avec une véhémence qui ne lui est pas coutumière contre ceux qui mettaient en opposition avec l'esthétisme l'idéal de l'énergie et de l'action; contre Henley et Kipling; contre Stevenson lui-même, pour lequel cependant, avec Wilde, Machen, et plus d'un autre membre de l'école fin-de-siècle, il professe une vive admiration. Il tourne en dérision le culte de la force et des vertus dites viriles. La doctrine de *Songs of the Sword*, dit-il, n'est pas tant un évangile qu'une pose. L'Angleterre a-t-elle vraiment besoin d'un Titan écossais, couronné de flammes, pour lui donner des leçons de courage? Est-elle aussi corrompue par le bien-être que certains mangeurs de feu voudraient nous le faire accroire? Il semble nécessaire de rappeler à ces apôtres de la nouvelle virilité que les qualités masculines relèvent du cerveau, aussi bien que des muscles... Ailleurs il avait protesté contre la prétention de cantonner chaque sexe dans les vertus qui lui sont d'habitude attribuées; il avait revendiqué pour l'homme le droit d'avoir les qualités décernées par le dictionnaire à la femme, sans cesser d'être « viril »<sup>13</sup>. Et,

(13) *The Arbitrary Classification of Sex. The Yellow Book*, N° 6.

rendant hommage à Stevenson lorsque parut *Across the Plains*, il s'en prend cependant aux avertissements que contient la « lettre à un jeune homme qui se prépare à embrasser la carrière artistique » : on dirait, écrit-il, « que la vocation du soldat et celle de l'explorateur répondent seules à un idéal viril pour Mr. Stevenson; ils ont, déclare-t-il, des moments d'exaltation plus nobles, plus dignes de l'homme, que l'artiste. Encore faudrait-il examiner la cause qu'ils servent; la simple passion de la lutte pour la lutte, la simple fureur du massacre, sont peut-être plus « masculines » que l'idéalisme, l'enthousiasme humanitaire, le combat contre une fortune adverse, qui souvent nous ont donné les chefs-d'œuvre de la littérature; mais s'il en est ainsi, eh bien, hurra pour les jupons! » <sup>14</sup>.

C'est donc une attitude délibérée que la sienne. Il représente une variété de l'esthétisme qui a eu des adeptes distingués, et qu'on ne saurait séparer tout-à-fait de la décadence, bien que, à certains égards, elle soit à l'opposé des principes adoptés par Arthur Symons et Aubrey Beardsley.

Au lieu que ceux-ci cherchaient à renouveler l'art en y introduisant des thèmes morbides ou pervers, elle prétend atteindre au même résultat en raffinant la sensibilité normale, les émotions naturelles et l'idéalisme, et en les alliant à la fantaisie ou à l'imagination. En un sens, on pourrait dire qu'à côté de l'esthétisme satanique ou méphistophélique, il y eut un esthétisme évangélique; des écrivains comme l'auteur de *Wladislaw's Advent*, comme F. Greenwood et Lionel Johnson, permettent de le penser <sup>15</sup>; Havelock Ellis célèbre l'ami des publicains et des pécheurs : « the marriage guest of Cana, so tender-hearted in the house of Simon, the author of those sayings of quintessential natural wisdom preserved to us in that string of adorable pearls men call the *Sermon on the Mount* » <sup>16</sup>; et George Moore, dans le *Brook Kerith*, donne au même sentiment une tardive et dernière expression. L'une et l'autre attitudes sont préfigurées chez Pater, comme chez Wilde : Marius l'Epicurien meurt quasi chrétien; et le *De Profundis* qu'écrivit le condamné dans sa prison est en partie inspiré par une émotion religieuse qui, déjà, transparaissait dans quelques-uns des « contes ».

Seulement l'idéalisme, le raffinement, le sentiment, sont ici consciemment et volontairement mis au service du plaisir. Ils sont pris comme moyens en vue d'une fin qui est l'expression de soi-même. Le « Nouvel Hédonisme » ne perd pas ses droits. Le Gallienne a grand soin de rappeler que l'art est indifférent à la morale; et il le prouve souvent. Sans doute, il y a des cas, il y a des moments d'inspiration où la fin et le moyen, le besoin de s'exprimer et la passion imaginative, la fantaisie sentimentale ou l'idéalisme sont fondus en une seule ardeur; mais en dehors de ces cas ou de ces moments, l'artificialité, la complaisance, la recherche, le dédoublement de la pensée sont

(<sup>14</sup>) *Retrospective Reviews*, vol. I.

(<sup>15</sup>) Voir ci-dessus, p. 220 et p. 238.

(<sup>16</sup>) *St. Francis and Others. Affirmations*, 1897.



de règle — avec, souvent, l'humour, qui est un attribut si fréquent de l'esthétisme décadent en Angleterre. L'accent est équivoque de propos délibéré; les conventions, les lois traditionnelles ne sont pas dénoncées, défiées ou bafouées, mais elles sont intentionnellement ignorées; et les contemporains avaient d'assez bonnes raisons pour confondre sous l'épithète de « décadents » A. Symons et Le Gallienne, John Davidson et Harland, Ernest Dowson et « George Egerton ».

\* \* \*

#### 4) Richard Le Gallienne, conteur.

Beaucoup des livres qu'a écrits Le Gallienne n'appartiennent pas à la période qui nous occupe. Sa plume est facile — sans doute trop facile; New-York, où il s'est fixé, semble lui avoir donné une seconde jeunesse; la liste de ses ouvrages est longue et ne cesse de s'accroître. Le caractère de son style, cependant, n'a guère changé; c'est entre 1890 et 1900 qu'il donna ses nouvelles et ses romans les plus significatifs, et joua dans l'histoire littéraire un rôle qu'on ne saurait négliger.

Il est l'auteur d'une série de courtes improvisations, sans doute ses meilleures pages, qui parurent dans le *Yellow Book*, ou dans d'autres revues « avancées », et furent réunies sous des titres suggestifs : *Fantaisies en prose*, en 1894 et en 1896; *Petits dîners avec le « Sphinx »* en 1909, etc., etc. Et il écrivit aussi des récits développés. Même alors, cependant, il semble prendre pour précepte sa propre définition de la décadence : la partie avant le tout; car il donne à ses lecteurs une succession de digressions, de jolis morceaux préparés, enchâssés, ciselés à plaisir — perles en filigrane, réunies par le plus mince ruban. L'artificialité et le goût des émotions à fleur de peau y sont partout sensibles.

Il y a plus de substance dans son premier roman : *The Book-Bills of Narcissus* (1891). On y voit l'évolution morale d'un adolescent et sa conversion à l'esthétisme — sujet qui se retrouve sous mainte plume depuis les *Confessions of a Young Man* de Moore, et auquel Le Gallienne devait revenir lui-même en plus d'une occasion.

L'époque du réalisme est aujourd'hui dépassée, déclare-t-il dès l'abord. L'écrivain doit laisser pénétrer le lecteur dans « la nécropole de ses rêves ». Aussi est-ce une sorte de « portrait imaginaire » qu'il nous donne : celui du héros des « nineties ». Narcisse, son caractère, sa vie sont dépeints incidemment, au cours de digressions personnelles, de méditations et de visions. Ainsi l'image reste falote, imprécise, purement symbolique — profil à contre-jour, à la Lévy-Dhurmer, qui se détache sur un paysage éclairé — les impressions, préjugés, déliquescentes et raffinements d'une époque « sentimentale », cultivée, consciente à l'extrême, mais sincèrement éprise d'art et de beauté. Narcisse est le poète en soi — égotiste, adorateur de sa propre image jusque

dans ses nombreuses amours. Petit employé, il économise pour satisfaire sa passion de collectionneur; il furette chez le bouquiniste à la recherche d'éditions rares; il nourrit son âme de hautes et subtiles émotions, enflammé d'ardeurs « à la fois catholiques et païennes ». Le chapitre intitulé « Livres sibyllins » contient le récit de la crise morale et religieuse qui l'amène à l'esthétisme; l'auteur en parle avec un détachement humoristique : « I do not propose to trace his evolution from Anabaptism to Agnosticism » — dit-il — « The steps of such developments are comparatively familiar; they have been traced by greater pens than mine. The « means » may vary; but the process is uniform. Whether a man deserts the ancestral Brahmanism that has so long been « good enough for his parents » and listens to the voice of the Buddhist missionary, or joins Lucian in the seat of the scornful, shrugging his shoulders at augur and philosopher alike; whether it is Voltaire, or Tom Paine, or Thomas Carlyle, or Walt Whitman, or a socialist tract, that is the emancipator, the emancipation is all one. The seed that is to rend the rock comes in all manner of odd and often unremembered ways; rains and dews unnoticed feed it; and surely one day the rock in rent, the light is pouring in, and we are free... ». Les pasteurs spirituels de Narcisse sont nombreux et divers; une incursion dans la théosophie s'achève sur une désillusion; mais il rend grâce à Bulwer pour son *Zanoni*, à Sir Edwin Arnold pour *The Light of Asia*; à Carlyle pour *Sartor Resartus*, à Thoreau pour *Walden*, à Browning, Walt Whitman, Swinburne, W. Morris, Meredith, et par-dessus tous, à l'auteur de *Marius l'Epicurien*.

Narcisse s'éprend d'une pensionnaire; et il connaît mainte aventure sentimentale, avant que l'amour d'une petite marchande de livres, Hesper, sa treizième flamme, mais non pas la dernière! ait raison de sa répugnance pour le bonheur bourgeois et le mariage. Cependant Londres l'attire, le succès le grise — il acquiert « the facile atheistic flippancy of the modern young man ». Et son histoire s'achèverait comme tant d'autres dans le pessimisme et le cynisme, si Hesper, nouvelle Solveig, ne l'attendait patiemment au foyer qu'il a déserté.

Pas plus qu'aux tribulations de Narcisse, il ne faut chercher de sens à *La Quête de la Vierge d'or* (*The Quest of the Golden Girl*, 1897); la toison de la légende est la blonde chevelure d'une héroïne aperçue en rêve et saluée comme la femme prédestinée sur la foi d'un nom charmant — Sylvia Joy — dont sont marqués des bas et un jupon, tombés en la possession du paladin des « nineties »; il les révère comme les chevaliers jadis, le gant ou le ruban de leur dame; et le voici lancé à la recherche de Sylvia Joy, dans ce monde émancipé qu'est le nôtre, où les timides vierges d'autrefois courent les chemins à bicyclette et où les auberges de campagne offrent aux gens d'esprit, pour leurs galanteries, un discret asile. Le caprice est son Dieu; et tous ceux que le sort place sur sa route en sont les dévots fidèles :

Un jeune poète, qui adore Shelley, mais plus encore l'exemplaire sur

lequel sa maîtresse a mis le sceau d'une divine écriture — qui s'enivre de l'eau des sources, et partage ses extases avec le nouveau Jason; « Rosalinde », qui a obtenu de son époux, Orlando, au lendemain de leurs noces, la liberté d'errer et de vivre à sa guise un mois entier, et qu'il trouve à-demi morte de chagrin et de peur dans ses atours de page; Sylvia Joy elle-même, qui avait séduit « Orlando » innocemment — ou presque — et avec laquelle, après la réunion du jeune couple guéri des chimères, le héros goûte les « délicieuses tentations », et les « péchés charmants qu'on a coutume d'appeler parisiens ».

Incidemment, il courtise la servante de sa mère, et quelques autres jouvencelles. Et Sylvia Joy refuse l'anneau qu'il voudrait lui passer au doigt parce qu'elle est pure poésie et ne veut s'enchaîner. Cette abracadabrante rêverie s'évanouirait joyeusement en fumée, si, en un postscriptum, l'auteur ne nous apprenait que le pèlerin a enfin rencontré et épousé la véritable prédestinée, aperçue jadis et méconnue; malgré les souillures de la vie, celle-ci a gardé un cœur tendre et pur; et elle meurt en beauté, laissant au héros, comme consolation, une enfant blonde, qui sera sa « toison d'or ». Ainsi tout s'achève dans le ton du romantisme le plus exalté — et le plus rebattu.

A ce nouveau « Voyage sentimental », dont le succès dépassa les mérites, ont contribué une foule de réminiscences littéraires, dit Osbert Burdett; on y trouve non seulement l'écho de Sterne, mais encore celui de Boccace, Borrow, Gautier, et des romanciers picaresques, ingénieusement associés par une invention alerte, avisée, provocante. L'auteur semble menacer toutes les conventions et finit par leur obéir docilement; et le lecteur, tout comme chacune de ses sept héroïnes, ne sait trop s'il reste soulagé ou déçu de ce que ses craintes se trouvent injustifiées... « un tel ouvrage aurait sans doute choqué la reine Victoria, et paru timide à Marie Bashkirtsef. Pour le public fin-de-siècle, il était d'une appétissante perfection... » <sup>17</sup>.

Une autre fois encore dans *The Romance of Zion Chapel*, publié l'année suivante, Le Gallienne offrit à l'esprit des « nineties » un miroir. Le héros de cette nouvelle épopée, Theophilus Londonderry, clergyman et esthète, apporte à « Zion Chapel », outre la plus moderniste des religions, le culte de Walt Whitman, et l'évangile selon William Morris, Rossetti et Pater; la stupéfaction que causent ces nouveautés parmi ses paroissiens, le zèle et la conviction qui règnent dans le petit cénacle dont il est le centre, la peinture d'un milieu naïvement et solidement réfractaire, sont l'occasion de contrastes humoristiques et de scènes comiques. Mais le livre porte aussi la marque d'une expérience personnelle récente et dramatique. Après la mort de sa jeune femme, Le Gallienne est resté hanté de funèbres images, obsédé par des émotions auxquelles il attribue une valeur à la fois religieuse et littéraire.

(<sup>17</sup>) *The Beardsley Period*, chap. 8.

On ne comprendrait pas autrement l'insistance avec laquelle il revient sur la mort de Jenny, la fiancée de Théophile et sa femme *in-extremis*, et sur les formes successives du deuil et des regrets qu'elle lui laisse; il s'enivre de sa douleur, et y découvre le principe d'une sorte d'aristocratie du cœur. Lui-même meurt du mal qu'il a pris d'elle; et l'amie intellectuelle qu'il n'a cessé d'aimer, cause première du malheur de Jenny, partage avec lui un poison qui leur permettra de mourir ensemble.

Sur ce sujet de mélodrame, Le Gallienne a brodé quelques délicates arabesques. Sa mystique s'y exprime complaisamment — étrange mystique, par laquelle il se rattache directement, par-delà l'esthétisme, au romantisme le plus simple et le plus naïf. L'amour est pour lui fatal et sacré, non moins qu'inévitablement inconstant. Le cœur du poète a pour symbole le phénix, parce qu'il se consume, et renaît de ses cendres incessamment. La plupart de ses héros sont infidèles; et il le leur pardonne aisément, jusqu'au moment où ils se trouvent exercer des ravages; car la femme n'a chez lui qu'un rôle passif; elle est le reflet, la création de celui qui a éveillé chez elle la vie du cœur; et elle meurt où elle s'attache. Pour ces victimes traditionnelles du plus jaloux des Dieux, l'auteur réclame tous les sacrifices et tous les héroïsmes. Seulement, quelque parti que prenne un Don Juan, il finit généralement par faire des victimes. De là des complications sentimentales et une casuistique auxquelles se délecte l'auteur. Malgré son adresse, il se rapprocherait parfois dangereusement d'Octave Feuillet, s'il n'y avait en lui un dédoublement fréquent d'où jaillit l'humour. Il s'identifie avec ses personnages en quelque mesure seulement; car il les observe et s'en amuse en même temps; ce sont des marionnettes plutôt que des êtres vivants; leurs gestes, leurs pirouettes, leurs apprêts rappellent les inconséquences et les folies humaines, les modes et les engouements du jour. Ils justifient curieusement l'opinion d'Oscar Wilde sur la vérité et l'intérêt des masques; car c'est alors seulement qu'ils sont convaincants, divertissants ou émouvants.

« *Young Lives* », qui parut en 1899, pourrait passer pour la contre-épreuve de ce paradoxe. Le Gallienne y reprend le thème d'une vocation esthétique, non sans faire intervenir sans doute quelques souvenirs personnels; car c'est, cette fois, contre les préjugés d'une famille bourgeoise et puritaine que le héros doit s'affirmer; et tous les personnages y sont pris au sérieux; en conséquence de quoi la fadeur et l'ennui règnent autour d'eux; et il est à peu près impossible de s'intéresser à leur histoire.

Une œuvre aussi abondante, dispersée, inégale est difficile à classer. Alors que dans ses parties critiques elle donne souvent le modèle du détachement et de l'intelligence sympathique, lorsqu'elle s'ouvre à l'imagination et au romanesque, elle est assez largement déparée par le verbalisme, l'artificialité et l'égo-manie.

Le sentimentalisme de Le Gallienne et sa sensualité contenue et narquoise rappellent Sterne, c'est vrai. Le plus « décadent » des deux n'est d'ailleurs pas

celui qu'on pourrait penser; en ce qui est malice licencieuse, Yorick rendrait facilement des points au disciple de Pater. Il y a chez ce dernier un romantisme du cœur qui contredit l'instabilité sentimentale ou l'épicurisme, et contient l'impertinence ou la perversité. Lorsque ce romantisme ne détruit ni le tact de sa sensibilité, ni la souplesse de son esprit, il ajoute à un talent fantaisiste et délicat le charme d'une fraîcheur inespérée. Si sa psychologie est moins aiguë, moins libre, moins avertie que celle de son illustre prédécesseur; s'il n'y a pas chez lui le même savoureux mélange de finesse, de truculence et d'audace, ses digressions ont une poésie imaginative et précieuse qui leur appartient en propre; et plusieurs de ses inventions — portraits symboliques ou tableaux de genre — méritent de survivre à l'oubli.

\* \* \*

##### 5) Max Beerbohm.

Né en 1872, comme Aubrey Beardsley, Max Beerbohm, bien qu'il appartienne à la « génération tragique »<sup>18</sup>, lui a survécu. Les ouvrages qui bravent la discrétion que l'on est convenu d'observer envers les auteurs vivants, nous apprennent qu'il a épousé une Américaine, et réside en Italie. Un peu comme Richard Le Gallienne et W. B. Yeats, sans renier ses années de décadence, il a su conclure avec la vie une trêve durable. D'ailleurs, le « doute qui s'emporte soi-même » semble être la formule de son esprit. Il critique les valeurs anciennes, et critique en même temps sa propre critique; son œuvre est celle d'un humoriste; et il a soutenu, sans insincérité, sinon sans malice, qu'il visait parfois à ridiculiser des affectations et des travers qui lui étaient ensuite imputés. Mais il a donné à la révolte « fin-de-siècle » des expressions trop achevées, et il en est resté trop pénétré, pour ne point demeurer associé à ses représentants.

Il était dessinateur, comme Beardsley; et sa réputation repose au moins autant sur son crayon que sur sa plume. Mais c'est en outre un historien et un conteur. Dans les quatre premiers numéros du *Yellow Book*, il prend position comme théoricien du mouvement contemporain. *A Defence of Cosmetics* (réimprimé sous le titre de *The Pervasion of Rouge* dans *Works*, 1896), causa une vive impression, et souleva des protestations indignées; il y proclame la fin de l'ère Victorienne, et l'ouverture d'un nouveau règne : celui de l'Artifice. Il ne cherche point aux idées nouvelles, comme Wilde dans *Intentions*, une justification de principe; il en décrit les effets avec finesse et avec verve; et ceux auxquels il s'attache sont aimables et superficiels parce que la pointe de sa satire veut rester légère; il peint la mode, les élégances, les femmes de son temps; et il écrit une apologie du maquillage. Grâce aux progrès de la science, dit-il, l'usage du fard est aujourd'hui sans danger :

(18) W. B. Yeats. *Autobiographies*.

« loveliness shall sit at the toilet, watching her oval face in the oval mirror. Her smooth fingers shall flit among the paints and powders, to tip and mingle them, catch up a pencil, clasp a phial, and what not and what not until the mask of vermeil tinct has been laid aptly, the enamel quite hardened. And heavens! how she will charm us and ensorcel our eyes! Positively rouge will rob us for a time of all our reason; we shall go mad over masks... » La règne animal et le règne végétal n'ont point trop de richesses pour parer la beauté révéree par une époque aussi raffinée et dissolue; Capoue n'avait point rêvé d'aussi ingénieuses délices que les siennes; et la poudre d'arsenic elle-même — déesse aux tresses vertes — est mise à son service : « Times of jolliness and glad indulgence! For Artifice, whom we drove forth, has returned among us, and though her eyes are red with crying, she is smiling forgiveness. She is kind, Let us dance and be glad, and trip the cockawhoop! Artifice, sweetest exile, is come into her kingdom. Let us dance her a welcome! »

Le second article est une réponse aux attaques provoquées par le premier; et la parade est toute faite d'espiègle naïveté : pourquoi journalistes et critiques se sont-ils tant émus? Comment des remarques qui sont, selon leurs expressions, « tombées d'une mansarde dans un ruisseau » pourraient-elles être le moins du monde dangereuses? D'ailleurs pourquoi prendre au sérieux « un essai si grotesque quant au sujet, si impertinent quant aux idées émises, si démesurément affecté quant au style? » Pourquoi s'être aussi grossièrement mépris? Le but était simplement de parodier l'école de la préciosité; les qualités relevées — « le paradoxe et le marivaudage, la langueur, un penchant pour l'horreur et pour l'étrangeté, le goût de l'argot, de l'archaïsme, et des expressions énigmatiques » — ne sont-elles pas justement ce qui distingue nos jeunes écrivains? Or nul ne saurait dire si Beerbohm est sincère, ou s'il plaisante; car sa conclusion ne diffère guère de celle à laquelle il avait abouti : qui sait, dit-il, si l'artificialité n'est pas réellement à nos portes, et si nous ne la verrons pas bientôt dans nos rues? La décadence est la reine de l'avenir; pourquoi ne pas la recevoir avec des fleurs?

Satire sans doute; mais satire qui accepte l'objet auquel elle s'attache, et s'y complaît avec un rare bonheur. Aussi ne sera-t-on pas surpris de trouver dans le N° suivant du *Yellow Book* une réhabilitation de George IV. La finesse psychologique, la conscience, les qualités de sympathie humaine qui font le rare mérite de cet essai auraient été plus largement appréciées, si Max Beerbohm n'avait parfois adopté, pour défendre le monarque libertin comme pour dépeindre les « dandies » qui ont si souvent inspiré sa plume de journaliste, le ton même d'Oscar Wilde — s'il n'avait proclamé aussi tranquillement : « the King died a death that was like the calm conclusion of a great lurid poem. *Quievit*. Yes, his life was a poem, a poem in the praise of pleasure. And it is right that we should think of him always as the great voluptuary ».



Le quatrième article, intitulé « 1880 », retrace les origines de l'esthétisme avec l'élégance et le dilettantisme qui appartiennent au sujet. La beauté existait longtemps avant cette date, lit-on; mais ce fut Mr. Wilde qui lui fit faire son premier tour de piste. Alors on vit s'étaler partout plumes de paon et fleurs de tournesol; les magasins de curiosités furent mis au pillage; hommes et femmes, enflammés par les paroles du jeune Oscar, jetaient par les fenêtres à qui mieux mieux leurs mobiliers d'acajou... Tout cela est sur le ton du persiflage; mais ne rien prendre au sérieux était dans l'esprit de l'époque; et il n'est point d'écrivain qui, par la bonne grâce, l'humour, et jusqu'au tour du style, se rapproche autant du prince des esthètes. Beerbohm le cite d'ailleurs en plus d'une occasion. Dans *A Cloud of Pinafores*, il reprend, pour le mettre au point, un des aphorismes les plus fameux de *Intentions*. C'est peut-être aller trop loin, concède-t-il, que de dire : la vie copie toujours la nature; mais certainement, la littérature est toujours un peu en avance sur la vie <sup>19</sup>.

Dans ses essais, il se montre merveilleusement conscient des moindres souffles dans l'atmosphère intellectuelle et littéraire. A propos d'un éventail retrouvé au fond d'une malle, il ébauche une nouvelle à la Maupassant; le secret de la réputation européenne dont jouit l'auteur de *Boule de Suif*, est dans sa simplicité autant que dans son adresse; nul n'est plus imitable <sup>20</sup>. Il avoue avec bonne humeur la vanité de ses efforts pour assimiler dans leur nouveauté les idées philosophiques successivement en vogue : celles de Schopenhauer, puis de William James et de Bergson <sup>21</sup>.

Il n'a jamais beaucoup aimé Walter Pater, à qui il reproche d'avoir traité l'anglais comme une langue morte, en attachant aux formes et aux mots une attention trop méticuleuse <sup>22</sup>. Mais il a conservé pour Swinburne une sincère vénération. Lorsque E. Gosse lui demanda ses souvenirs personnels sur le grand poète, il lui envoya, avec le récit d'une mémorable entrevue en 1899, le plus charmant, le plus fin et le plus admiratif des portraits <sup>23</sup>. Sa conception de la décadence ne se résume pas en l'éloge de l'artifice. Il en a envisagé l'aspect social et les conséquences humaines. Même alors, d'ailleurs, il en parle avec un détachement indulgent et amusé; son tempérament est celui d'un contemplateur sceptique et d'un artiste, non d'un réformateur ou d'un enthousiaste. Il écrit en 1894 : « To day, we are living a decadent life. All the time that we are prating of progress, we are really so deteriorate! There is nothing but feebleness in us : our youths, who spend their days in trying to build up their constitutions by sport or athletics, and their evenings in undermining them with poisonous and dyed drinks; our daughters who

(<sup>19</sup>) *More*, 1899.

(<sup>20</sup>) *A Relic*, 1918.

(<sup>21</sup>) *Laughter*.

(<sup>22</sup>) *Diminuendo*, 1896.

(<sup>23</sup>) N° 2. *The Pines*.

are ever searching for some new quack remedy for new imaginary megrim, what strength is there in them? We have our societies for the prevention of this and the promotion of that and the propagation of the other, because there are no individuals among us. Our sexes are already nearly assimilate. Women are becoming nearly as rare as ladies, and it is only at the music-halls that we are privileged to see strong men. We are born into a weak poor age. We are not strong enough to be wicked, and the Nonconformist conscience makes cowards of us all »<sup>24</sup>. Cette analyse est particulièrement nuancée et intéressante, parce que Beerbohm y fait intervenir des éléments qui sont les correctifs de la décadence, ou qui en sont indépendants, mais qu'elle a cependant intégrés au point de leur communiquer sa tonalité spéciale.

De même, dans *A Cloud of Pinafores*<sup>25</sup>, Beerbohm signale un trait qui ne saurait être associé à la décadence qu'à titre de réaction, et qui en a cependant revêtu les couleurs : l'amour de l'enfance et son accession aux honneurs de la littérature. Les portes de la « nursery » se sont ouvertes, déclare-t-il; se mettre au niveau des bambins et bambines est devenu de bon ton; fatigue d'une existence surchauffée et artificielle ou invincible besoin de rafraîchissement, c'est en tous cas le dernier caprice des femmes à la mode, ou leur dernière affectation; et c'est la marotte de maint artiste. Jusqu'aux dernières décades du XIX<sup>e</sup> siècle, l'enfant n'apparaissait dans les livres qu'à titre d'exception, le plus souvent comme occasion d'édification ou de pitié, et parfois voué à une mort prématurée. Romanciers et poètes s'efforcent au contraire aujourd'hui de pénétrer sa sensibilité propre, ses idées, ses humeurs et sa fantaisie. Miss A. K. Tuell indique que Max Beerbohm avait probablement dans l'esprit les études enfantines publiées par Mrs. Meynell dans la *Pall Mall Gazette* en 1894 et dans *Album* en 1896, réunies sous le titre de *The Children* en un recueil publié par John Lane, en 1896; aussi bien, dit-elle, Mr. Wilfrid Meynell lui-même, dans un essai sur l'« *Enfant centre du monde* », choisit comme symbole de l'année 1894 un tableau populaire de T. C. Gotch : *The Child Enthroned*; et l'on trouverait sur la vogue du premier âge d'autres témoignages contemporains<sup>26</sup>. Max Beerbohm, cependant, « puisque l'art anticipe toujours sur la vie », remonte plus haut. Il trouve les premiers signes de cette attitude dans *A Child's Garden of Verse*, de Stevenson ou *The Child in the House* de Walter Pater; auxquels on pourrait ajouter les premiers contes de Wilde, écrits dans la manière d'Andersen. Depuis, poursuit-il, Kenneth Grahame a initié ses lecteurs à l'« *Age d'Or* »; et James Barrie a sondé les complications d'une âme enfantine dans « *Sentimental Tommy* », avant d'ouvrir à deux battants sur le rêve les fenêtres de la nursery.

Ce sont là des aspects de la littérature fin-de-siècle qui sont en eux-

(<sup>24</sup>) *King George the Fourth*.

(<sup>25</sup>) *More*, 1899.

(<sup>26</sup>) A. K. Tuell. *Mrs. Meynell and Her Literary Generation*, 1925.

mêmes parfaitement sains. Ils ont été cependant associés aux manifestations de la décadence comme efféminés ou puérils, et propres à favoriser les déliquescences de la pensée. Max Beerbohm n'est pas loin d'adopter ce point de vue. Et il conclut : « Observe that I write no fool's prattle about « *la fin du siècle* ». A phase of social evolution happens to coincide with a certain point in the calendar. That of course is mere chance. But we may be allowed to laugh when we see that this century, for which science promised a mature perfection, is vanishing in a white cloud of pinafores ».

Ses deux minces romans : *The Happy Hypocrite*, paru dans le N° 11 du *Yellow Book*, et *Zuleika Dobson*, publié en 1911, évoquent invinciblement ces théâtres de marionnettes artistiques, si fort à la mode aujourd'hui.

Le héros du premier récit, libertin et fêtard notoire sous la Régence anglaise, s'est épris d'une vertueuse et charmante actrice qui le rejette parce qu'elle ne saurait aimer aucun homme qui n'ait le visage d'un saint. Et voici donc l'amoureux éconduit qui se présente à la boutique d'un habile artisan fabricant de masques, fournisseur attitré de la cour et de l'Eglise; il examine les divers articles qui lui sont offerts; et c'est là prétexte à une satire ingénieuse et fine des attitudes sociales les plus variées. Enfin le masque voulu est trouvé, et, soigneusement assujetti, métamorphose sa figure égrillard : le soupirant apparaît à sa belle sous des traits modestes et doux. Or elle n'a aucun soupçon; ils filent le parfait amour et goûtent les délices oubliées de la vie simple — la chaumière, les fleurs, les oiseaux, le miel et le pur froment; quand survient une délaissée, une revenante des jours abolis, la danseuse italienne Gambogi qui, au cours d'une scène violente, arrache le masque. Or, oh merveille! Le visage découvert est celui d'un saint!

On sait la place que tient le thème du masque chez Oscar Wilde. Ce qui importe, écrit-il dans *La décadence du mensonge*, c'est le masque porté par chacun de nous, et non la réalité qui est derrière (p. 213). En cherchant à l'arracher, nous arrivons tôt ou tard à la nature humaine; et rien n'est plus ennuyeux. Il y revient dans *Pen, Pencil and Poison*; le masque nous apprend plus que le visage, dit-il (p. 246). L'homme est moins que jamais lui-même lorsqu'il parle en son propre nom. Donnez-lui un masque, et il vous dira la vérité, lit-on encore dans *The Critic as Artist* (p. 336). Voulant enfin un nom qui permette à son article sur le costume et les accessoires dans le théâtre Shakespearien de figurer dans *Intentions*, il s'arrête à celui-ci : *La vérité des masques*.

C'est à cette veine d'imagination et de pensée que se rattache *The Happy Hypocrite*. On pourrait dire, il est vrai, que la conclusion prend le contre-pied de celle sur laquelle s'achève le *Portrait de Dorian Gray*; car le vice ronge celui-ci sous l'apparence qu'il se donne; et son image est encore avilie par ses intentions vertueuses, tandis que le masque de l'« heureux hypocrite » finit par modeler son visage. Mais c'est là pure apparence. L'histoire est contée sur un ton trop léger, le persiflage est trop constant, et le titre trop catégorique,

pour qu'on prenne au sérieux un dénouement moral et conventionnel si imprévu; la volte-face est une pirouette, non la première, mais la plus éblouissante, qui s'achève en une moqueuse révérence; sur quoi l'auteur prend congé.

Et tous les personnages en scène sont des pantins; mais l'histoire est délicieuse, et délicieusement contée. Le recul du temps, le petit arôme XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'en dégage; l'acuité critique et le symbolisme adroit, le détachement d'esprit et la fraîcheur qui s'y marient, lui donnent un agrément extrême.

*Zuleika Dobson* fut conçu et écrit en partie pendant les « nineties »; bien que le livre ait été achevé et publié seulement en 1911, il est du même style; toutefois il est construit comme un véritable roman, et non comme un conte fantaisiste. Cette fois la scène est à Oxford, et l'action se déroule de nos jours. Une belle aventurière pénètre en la cité du savoir; et, sans se laisser intimider par les bustes des empereurs romains qui veillent autour du Sheldonian Theatre, elle exerce ses ravages dans les cœurs des « undergraduates ». Si bien que tous et chacun, réduits au désespoir, se résolvent au suicide; un soir, après les courses de bateaux, au tintement du couvre-feu, ils vont en procession se noyer dans la Cherwell. Scandale universitaire! La coupable, morigénée, promet d'entrer dans un couvent anglican, et, finalement, cherche dans son Bradshaw le prochain train pour Cambridge.

La comédie des marionnettes tourne ici à la farce. Max Beerbohm se qualifie lui-même de « dilettante », de « petit-maître » dans un article sur Ouida, où il explique qu'elle ne fut jamais artiste par excès de vitalité. On peut penser que, malgré tout son tact, dans cette seconde tentative, il a forcé son talent, en voulant couvrir une trop large toile. Mais le détail reste charmant, et plein de verre, témoin la fable de Clio racontée dans la préface : Clio, dégoûtée de ses propres serviteurs, s'adonne secrètement au roman jusqu'à ce que, Zeus ayant décidé de se manifester à elle sous cette forme, le roman devient plus insipide que l'histoire elle-même. Elle demande alors à son divin amant le don de vision pour l'un de ses fidèles disciples, et l'accorde à l'auteur, pour l'œuvre éminemment érudite et véridique qu'il lui apporte en offrande sous les espèces de *Zuleika Dobson*.

On ne saurait bafouer plus aimablement, en un simple « envoi », les prétentions de l'histoire et celles du réalisme. Dans l'un des récits qui parurent sous le titre de *Seven Men* en 1919, Max Beerbohm revient encore avec prédilection à la période pendant laquelle il fit ses premières armes; « Enoch Soames » en est la falote, tragique et lamentable incarnation; et l'auteur met en jeu, pour situer ce personnage dans son atmosphère, les notions de réalité et d'irréalité, et les ressources de la superstition ou de l'auto-suggestion, avec une virtuosité qui rappelle *Le crime de Lord Arthur Savile* ou *Le fantôme de Canterville*.

Il a annoncé la fin de la décadence peu de mois après en avoir proclamé

l'avènement, par un article paru dans le premier numéro du *Pageant* et réimprimé en manière de conclusion dans le mince volume publié chez John Lane sous le titre de : *Œuvres Complètes*, avec une bibliographie, en 1896. Il proclame sa résolution d'abandonner l'évangile de Pater et de Wilde, la poursuite du plaisir, la recherche frénétique d'expériences neuves et rares, et sa conversion à un idéal de confort bourgeois; mais cet idéal reste parfaitement épicurien. Il a sans cesse parodié la décadence; mais il a continué à en porter les couleurs; il en a gardé le ton désinvolte et précieux; son scepticisme moral, sa curiosité d'esprit, joints à sa capricieuse fantaisie et à son tact artistique, font de lui, l'« incomparable Max » selon l'expression de B. Shaw, un des représentants les plus achevés de l'esthétisme fin-de-siècle. Lui-même se déclare satisfait de ce rôle. Annonçant, prématurément, la décision de ne plus écrire, il dit avec un humour qui n'exclut pas la sincérité : « Already I feel myself to be a trifle outmoded. I belong to the Beardsley period. Younger men, with months of activity before them, with fresher schemes and notions, with newer enthusiasms, have pressed forward since then. *Cedo junioribus*. Indeed I stand aside with no regret. For to be outmoded is to be a classic, if one has written well. I have acceded to the hierarchy of good scribes and rather like my niche ».

\* \* \*

#### 6) Henry Harland.

Henry Harland appartient à l'histoire de l'esthétisme à plus d'un titre; en tant que directeur du *Yellow Book*, il y joua un rôle considérable; il en incarna en outre le caractère cosmopolite. Né à St Pétersbourg en 1861 de parents américains, il fit son éducation à Rome et à Paris, où il fréquenta la Sorbonne, puis à l'Université Harvard; il résida à New-York, avant de se fixer à Londres en 1890; et il passa ensuite fréquemment le détroit. Il fut le traducteur d'Octave Feuillet comme celui de Matilde Serao. Il était d'une santé délicate, et le soleil du Midi lui était nécessaire. Il mourut en Italie à quarante-quatre ans.

Ses premiers romans, publiés sous le pseudonyme de Sydney Luska pendant qu'il était en Amérique, et qu'il renia ensuite, relèvent du « Naturalisme » en même temps que du genre sensationnel; il y décrit le milieu des juifs allemands à New-York sous un jour à la fois cru et romantique. Il se convertit à la doctrine de l'Art pour l'Art en Angleterre; beaucoup des nouvelles qu'il écrivit alors parurent dans le *Yellow Book*; elles furent réunies sous les titres de *Mademoiselle Miss* (1893), *Grey Roses* et *Comedies and Errors* (1895). L'influence de la France y est très sensible; et ses souvenirs d'étudiant lui fournissent la plupart de ses sujets. On pourrait tirer de ses récits toute une galerie de grisettes parisiennes. Les hôtels ou les pensions borgnes, aux alentours de la Sorbonne; les « brasseries à femmes »; le café

Bullier, les bars de Montmartre ou le bal de l'Opéra; les bonnes fortunes rencontrées sur les quais de la Seine, sur les rives de l'Arno ou du Tibre; les casinos et les maisons de jeu, ont trouvé en lui un chroniqueur avisé et disert; et ce n'est pas sans cause qu'il cite Henri Mürger avec attendrissement <sup>27</sup> — il lui doit certainement beaucoup.

Mais il est très loin de se présenter en révolutionnaire. Son choix comme directeur du *Yellow Book* contribua à procurer au nouveau périodique des collaborations et quelques sympathies dans les milieux modérés et parmi les auteurs « arrivés ». D'ailleurs il partage son attention entre les amours de Mimi Pinson et les intrigues princières auxquelles le ramène un secret snobisme, ou une adroite complaisance pour le goût public. Ses écrits pendant la seconde partie de sa carrière — la seule qui doive compter, puisque Sydney Luska n'était pour lui qu'un « mauvais rêve » <sup>28</sup> — appartiennent nettement à la forme timide et sentimentale de la décadence. Les « situations irrégulières » sont fréquentes chez lui; mais une discrète équivoque empêche, aussi souvent que possible, de rien préciser.

D'ailleurs, les plus légères et les plus sémillantes parmi ses héroïnes finissent par montrer les plus hautes vertus du cœur, et se rachètent ainsi, aux yeux du lecteur bien pensant. « P'tit Bleu », dans la nouvelle du même nom, après avoir dansé le quadrille à Bullier et fait le grand écart, congédie ses adorateurs pour se vouer corps et âme à la guérison d'un vieil artiste opiomane; elle l'emmène loin des tentations parisiennes; et, rangée, oublieuse de son passé, habillée de noir, comme les femmes de la campagne en France, elle ne quitte son malade, son ménage et sa couture que pour aller le dimanche à l'église <sup>29</sup>. « Nina », l'enfant de Bohême <sup>30</sup>, fille d'un excentrique anglais, qui a grandi parmi les rapins et les étudiants dans l'horreur de toute règle et rebelle au mariage, est victime d'un bellâtre; elle se révèle alors mère incomparable, femme de tête et amie au grand cœur. Trilby a là plus d'une sœur cadette; l'héroïne de Du Maurier avait été présentée avec plus d'emphase et d'ambition, dans un roman qui se recommanda au grand public par un pathétique abondant et facile, comme, en quelque mesure, au lecteur sérieux par sa variété d'intérêts et sa largeur de vues; mais « P'tit Bleu », « Nina », « Denise » et d'autres encore, sont de la même famille.

Harland, en cela tout à fait de sa génération, croyait à la supériorité de la nouvelle comme forme artistique; et il attachait beaucoup plus d'importance à ses courts récits qu'à ses romans : *The Cardinal's Snuff-Box* (1900); *The Lady Paramount* (1902); *My Friend Prospero* (1904). Le premier eut cependant un vif succès en Angleterre et en Amérique, et assura la fortune des deux autres. Tous trois sont de la même veine; l'esthétisme ne s'y

---

(<sup>27</sup>) *The Bohemian Girl*. *The Yellow Book*, N° 4.

(<sup>28</sup>) Art. nécrologique de l'*Athenaum*, Dec. 30th, 1905.

(<sup>29</sup>) *Yellow Book*, N° 8.

(<sup>30</sup>) *The Bohemian Girl*. *Yellow Book*, N° 4.



marque guère qu'à l'adresse du style, au brillant des conversations, à la recherche constante de l'agrément, du plaisir et de la beauté; la décadence n'y apparaît que dans une sorte de mièvrerie générale.

*The Cardinal's Snuff-Box* est d'ailleurs une jolie chose, scintillante, amusante, un peu chromo et très conventionnelle — un conte de fées et un assaut d'esprit, dans le décor merveilleux d'une vallée italienne, non loin des lacs. Les descriptions sont captivantes; les caractères, tous aimablement idéalisés : « la duchesse », en son jeune et séduisant veuvage, marquise de Carabas, Lady Bountiful, et reine des cœurs; le touriste anglais distingué qu'un sort favorable amène à ses portes, romancier de marque, cœur d'or et esprit de vif-argent; la vieille Mariette, perfection des servantes italiennes; le cardinal Udeschini, modèle des princes de l'Eglise, bienfaisant, tolérant, clairvoyant jusqu'à la malice. Tous sont spirituels, tous sont aimables, dans la plus belle des Italies; et naturellement la tabatière du cardinal, centre des imbroglios, trois fois perdue, se retrouve; et tout s'achève par un mariage, une conversion ébauchée, le baise-main du protestant et la bénédiction du cardinal, dans un parfum d'encens et de fleurs d'oranger. Ce n'est point sans raison que le *Catholic World*, dans un article de juin 1902, fait de Harland un enthousiaste éloge; ni que Osbert Burdett écrit : « c'est là un livre à lire pendant une après-midi de dimanche, dans un manoir à la campagne; et si les échos de l'Angelus parviennent au lecteur, il se glissera probablement entre les arbres du parc, pour assister en cachette au service du soir ».

Tout cela, certes, n'a guère de substance ni de profondeur. Peut-être Harland est-il, comme le dit le *Dictionary of National Biography*, le « Yellow Dwarf » qui s'acquitte de la critique éditoriale, de temps à autre, dans le *Yellow Book*; mais en ce cas même, il ne s'élève guère au-dessus de jugements particuliers. Esprit cultivé, vivant dans un milieu d'intellectuels, il se sert des idées pour aiguïser quelques traits, et assaisonner d'un grain de sel les divertissements mondains auxquels il se plaît; Kant est cité, non sans désinvolture, dans *The Cardinal's Snuff-Box* : « I had professed myself a Kantian, and made light of the objective reality of time... » (p. 164), et les « postulates » de Hegel sont invoqués comme le comble de l'inintelligible <sup>31</sup>.

Ses descriptions, sans être originales, ont souvent beaucoup d'éclat et de charme. Comme Gautier et comme Wilde, il aime à faire rutiler les gemmes et scintiller les pierres précieuses : « the setting sun was turning Paris to a marvellous water-colour » — écrit-il — « all pale lucent tints, amber and alabaster and mother of pearl, with amethystine shadows... » <sup>32</sup>.

Il s'est assimilé la facture de Maupassant, sinon dans sa sobriété et sa puissance, du moins dans son allure alerte, objective et libre; la narration ou l'analyse cèdent presque constamment la place au dialogue ou à la scène

(<sup>31</sup>) *The Bohemian Girl*.

(<sup>32</sup>) *Grey Roses*.

dramatique, coupée de brèves indications; et le lecteur a ainsi le choc immédiat des événements, l'impression directe des personnages en présence et de leurs actes.

La note la plus pénétrante de sa sensibilité est sans doute la nostalgie. La plupart de ses nouvelles sont des rêveries rétrospectives, et le « might-have-been » y introduit souvent une note poignante. Quelquefois l'occasion de ce retour sur le passé est peu de chose : le son d'une de ces petites boîtes à musique argentines qui enchantent les enfants réveille une mémoire endormie; et la barrière qui sépare ce qui est de ce qui n'est plus s'écroule soudain <sup>33</sup>; ou bien le parfum que répand l'eau de fleur d'oranger, mystérieusement, fait surgir de l'oubli la maison et les jardins merveilleux du souvenir <sup>34</sup>. Le titre même d'un recueil, publié dans la *Keynotes Series* : « *Roses Grises* », suggère le sentiment persistant de l'écart entre la réalité profonde et la vivacité des rêves, et la pâleur terne des faits; tout récit est, au moment de la conception, une fraîche fleur, dit l'auteur, qui se décolore pendant l'exécution, et dont la page imprimée ne présente plus que les pétales fanés.

\* \* \*

#### 7) George Egerton.

George Egerton, comme Henry Harland, réunit dans son œuvre les tendances diverses qui se manifestent dans le *Yellow Book*; mais la synthèse qu'elle effectue a plus d'accent personnel.

Elle eut, de même que Katherine Mansfield, à laquelle elle fait songer sans l'égaliser jamais, la grâce d'ouvrir les yeux dans un pays neuf et lointain; le mirage de la vieille culture l'attira, elle aussi, de bonne heure; mais elle garda dans les sentiments et le style quelque chose de vif et de hardi qui lui vient peut-être d'une nature plus intacte que la nôtre, et d'un milieu où moins d'impossibilités se sont, jusqu'ici, avérées.

Elle participe largement au cosmopolitisme de l'époque. Née en Australie, elle a connu trois continents; et c'est une destinée orageuse que la sienne, s'il est vrai qu'elle vint au monde dans un camp, pendant une guerre contre les indigènes; et que, embarquée sur un vaisseau à voiles, elle arriva à Valparaiso au milieu d'un bombardement. Elle dut renoncer à une précoce vocation pour la peinture — dont on trouve assez souvent la trace dans ses descriptions — et elle vint chercher fortune à Londres, puis aux Etats-Unis, où elle séjourna à quatre reprises. Outre les deux Amériques, elle a visité la plupart des contrées européennes. Mariée en moins de douze ans trois fois, comme Le Gallienne, elle a mis sa plume au service de ses expériences, de ses émotions

(<sup>33</sup>) *Tirali, Tirala. Yellow Book*, N° 6.

(<sup>34</sup>) *Rooms. Comedies and Errors*.

et de ses idées révolutionnaires avec une absence de réticence qui lui a donné une notoriété de scandale.

S'il faut en croire un roman qui, bien que son action soit d'abord située en Irlande, a les allures d'une autobiographie <sup>35</sup>, elle eut l'enfance ardente et tourmentée qu'on eût imaginée pour elle; elle arriva sans ressources à New-York, et y gagna son pain dans une usine, soutenue et réconfortée par une bienveillance générale, qu'elle semble avoir vivement perçue, et qu'elle décrit comme « une sorte de franc-maçonnerie humaine », caractéristique du nouveau monde. Elle vécut ensuite à Londres dans l'East-End; et elle y fréquenta les milieux socialistes et populaires, avant de demander sa subsistance à sa plume et d'entrer dans la coterie du *Yellow Book*.

Son œuvre comprend, outre une esquisse psychologique et une nouvelle publiées dans les premiers numéros du nouveau périodique, des récits et des contes réunis en volumes chez John Lane, et dont le premier fournit à la série qu'il inaugura son titre général : *Keynotes* (1893), suivi par *Discords* (1894), *Symphonies* (1897), *Fantasias* (1898) et *Flies in Amber* (1905); deux romans : *The Wheel of God* (1898) et *Rosa amorosa* (1901); diverses traductions ou adaptations, et des pièces de théâtre. Depuis le tournant du siècle, elle n'écrit plus guère que pour la scène.

La littérature et la pensée française l'ont fortement influencée; elle est citée parmi les disciples de Zola et de Maupassant par A. J. Farmer <sup>36</sup>, H. Jackson <sup>37</sup>, H. Williams <sup>38</sup>; et W. C. Frierson lui consacre plusieurs pages dans son étude sur le *Naturalisme français en Angleterre* <sup>39</sup>. « Un Crackanthorpe féminin », c'est ainsi que Baker résume le jugement sommaire porté sur elle par ses contemporains <sup>40</sup>. Jugement qui n'est pas injuste, mais qui est très incomplet. George Egerton est restée attachée, dans une large mesure, à la formule du « roman expérimental », bien qu'elle l'ait souvent modifiée; les paysages de France sont mainte fois évoqués dans ses écrits; elle a témoigné pour nos écrivains d'un intérêt actif et durable; elle a traduit ou adapté Bernstein, Pierre Loti, Judith Gautier, Flers et Caillavet. Mais les influences germaniques et scandinaves ont à peine eu moins d'action sur elle. La première allusion à Nietzsche dans la littérature britannique se trouve sous sa plume, remarque H. Jackson; elle le cite dans ses *Keynotes* en 1893, en même temps que Tolstoï, Strindberg et Ibsen <sup>41</sup>; elle donne un « portrait imaginaire » de Björstjerne Bjornson dans *The Spell of the White Elf*; elle a séjourné chez l'écrivain norvégien Knut Hamsum, et traduit plusieurs de ses

(<sup>35</sup>) *The Wheel of God*, 1898.

(<sup>36</sup>) *Le Mouvement Esthétique et « Décadent » en Angleterre*, 1931.

(<sup>37</sup>) *The Eighteen-Nineties*, 1913.

(<sup>38</sup>) *Modern English Writers*, 1920.

(<sup>39</sup>) *L'Influence du Naturalisme français en Angleterre*, 1925.

(<sup>40</sup>) *Dictionary of Fiction*.

(<sup>41</sup>) *A Cross Line, Now Spring has Come*.

œuvres. Le mysticisme passionné et rêveur de la Scandinavie rayonne dans ses contes; et à la Suède ou à la Norvège, elle emprunte l'atmosphère, le milieu ou le décor de maint récit.

Parmi les auteurs anglais, ses sympathies vont à ceux qui battent en brèche la tradition, sous quelque bannière qu'ils servent. Elle proclame bien haut son admiration pour Hardy, à propos de la publication de *Jude the Obscure*; la conception de l'amour qu'on y trouve, dit-elle, est celle même du prophète David; elle proclame qu'*Esther Waters* est, en son genre, le meilleur roman anglais qui soit. Et elle se compromet non moins délibérément avec l'esthétisme en donnant pour épigraphe à l'un de ses premiers récits (*A Little Grey Glove*) une des phrases innocemment provocantes de Wilde : « The Book of Life begins with a man and a woman in a garden, and ends — with Revelations »; ou en dédiant à Richard Le Gallienne l'un de ses recueils, *Fantasias*. Le *Yellow Book* et toute l'histoire de la décadence nous ont habitués à de pareils rapprochements. Ils caractérisent non seulement les sympathies et les jugements de « G. Egerton », mais aussi sa pensée et sa manière.

Elle revendique pour la femme le droit à l'instinct; elle dénonce les lois qui lui sont imposées par l'égoïsme de l'homme, l'ineptie de la tradition, et l'hypocrisie de la société. La première nouvelle de *Keynotes* est l'étude d'une tentation, et l'idéalisation, par toutes les ressources qu'offrent la nature et la poésie, du tourment qu'on appelle parfois « vague à l'âme » (*A Cross Line*). Un peu plus loin, elle dit le sacrifice dérisoire et l'amertume d'une femme qui, ayant renoncé par esprit de devoir à l'amour hors du mariage, découvre ensuite que son époux l'a trahie <sup>42</sup>. L'homme joue souvent dans ses récits le rôle d'un tyran; et elle n'a pas assez de pitié, de tendre sympathie pour les tristesses ou les désirs insatisfaits de sa victime. Avec plus d'art que Sarah Grand, elle mène la même campagne contre les parents qui maintiennent leurs filles dans l'ignorance de ce qui les concerne le plus étroitement <sup>43</sup>. Il semble que toutes les religions, toutes les lumières, toute la culture du passé n'aient abouti qu'à forger pour la femme des chaînes, dit-elle; et elle a des expressions que ne désavouerait pas un psychologue Freudien : « we women repress, and repress; and then, some day, we stumble on the man who just satisfies our sexual and emotional nature... » <sup>44</sup>.

Elle a le culte de l'enfance; plus d'une parmi les femmes qu'elle dépeint trouvent auprès d'un berceau, non seulement la satisfaction d'un instinct profond, et l'accomplissement du vœu de leur nature, mais l'apaisement dans l'oubli de soi, et l'avènement d'un espoir nouveau <sup>45</sup>. C'est là une rédemption

(<sup>42</sup>) *An Empty Frame*.

(<sup>43</sup>) *Virgin Soil. Discords*.

(<sup>44</sup>) *Now Spring has Come. Keynotes*.

(<sup>45</sup>) *The White Elf* dans *Keynotes*; ou *The Regeneration of Two* dans *Discords*.

dont elle parle avec ferveur. Lorsque la « Mary » de *The Wheel of God* reste à trente ans veuve pour la seconde fois, sans enfants, sans tâche dans la vie, elle fait le bilan de ce qu'une dure expérience lui a apporté : un horizon dégagé; nulle religion, sauf celle de la sympathie et de la réalisation de soi-même; le désintéressement et le désir de venir en aide aux autres. Comme l'héroïne de Maeterlinck, nouvelle « Ariane », elle trouve dans la vision de ses sœurs, opprimées par « Barbe bleue », le courage d'accepter l'avenir : « her heart streamed out with a rush of infinite tenderness, of love and sorrow to all those asking souls... and she hastened down the slope with eager steps to where the women were calling in the gloom... ».

Tel est aussi le rêve qu'entrevoit le poète dans *The Regeneration of Two*, nouvelle norvégienne qui résoud la « dissonance » posée dans le second recueil, et l'idéal que réalise son amie la « Reine des neiges ». Elle ouvre sa maison aux abandonnées; et, au scandale de toutes les églises, elle fait de sa luxueuse demeure un sanctuaire de la femme et de l'enfant, une ruche innocente et joyeuse. Arrachée elle-même à l'oisiveté et au découragement, consciente d'une mission à remplir, femme forte et indépendante, elle écoute alors le vœu de son cœur, et cède à une passion digne d'elle.

« G. Egerton » a de l'amour une notion exaltée qui touche d'une part au Naturalisme et de l'autre au mysticisme; la plupart de ses nouvelles en sont pénétrées; et son second roman, *Rosa Amorosa*, en est l'apothéose. Il y a là une sorte d'obsession qu'elle a d'ailleurs condamnée en principe, comme un effet des contraintes et des vices qui corrompent les relations normales entre les sexes.

Aussi bien connaît-elle d'autres intérêts; sa propre enfance l'a souvent inspirée; un petit fantôme anxieux, sensible à tous les malheurs et à toutes les souffrances du monde, torturé de scrupules et d'ambitions morales ou métaphysiques, hante ses pensées : thème pathétique, s'il en fut, qu'elle traite avec une transparente et émouvante sincérité. L'injustice sociale dans son ensemble la préoccupe à peine moins que le problème plus spécial de la destinée féminine; la misère ouvrière trouve en elle des échos vengeurs; et elle a dénoncé en termes à peine voilés la condamnation d'Oscar Wilde <sup>46</sup>.

Il y a dans son art une franchise, une insistance voulue sur le détail prosaïque ou sur la laideur, une crudité intentionnelle qu'elle tient de Zola ou de Maupassant; il ne lui sera jamais permis de les renier. Mais en même temps, ses notations ont quelque chose d'instantané, d'intense et de personnel qui, consciemment cultivé, rejoint l'esthétisme; son style dépasse l'impresionnisme et fait songer au pointillisme; il en a le papillotement et l'éclat, témoin des descriptions comme celle-ci : « A honey golden noontide — blinding sun-glare beating on to a long white road in a world of quivering yellows; gold of saffron, gold of topaz, gold of jonquil and dropping labur-

(<sup>46</sup>) *The Well of Truth. Fantasies*, 1898.

num bloom; a gorgeous, glowing seething play of sunshine, turning the world into an orange dream, with changeful shafts of ochre and gambodge... » <sup>47</sup>.

La transposition des sensations lui fournit parfois des effets inattendus et subtils; elle en use jusque dans ses titres, puisque ses livres s'appellent : tonalités, dissonances ou symphonies. Enfin ses évocations et ses récits ont souvent un caractère symbolique. L'un de ses livres, *Fantasias*, qu'elle a dédié à Richard Le Gallienne en 1897, est composé de contes philosophiques. Elle ne perd point de vue ses préoccupations ordinaires, il est vrai : *The Mandrake Venus* est à la fois un plaidoyer contre la réglementation et les impressions d'un pèlerin, tel Tannhäuser, égaré au Vénusberg. *The Well of Truth* rapporte les pérégrinations de « Veritas » au pays des mensonges. Mais la vertu du rêve, la valeur propre et quasi suffisante de la beauté, les dons divins de l'art passent souvent au premier plan. *The Elusive Melody*, par exemple, est l'histoire de trois petites filles qui grandissent dans une vieille maison peuplée de souvenirs et de fantômes, auprès d'une frêle maman, qui bientôt les laisse orphelines. La plus jeune, « Dusky-head, Gipsy-eyes » possède, contre les menaces, les périls ou la dureté du sort, un charme; et c'est celui de l'art. Devant les apparitions qui épouvantent ses sœurs « little Hawk-neb » et « Sad Eyes », elle va au vieux clavecin, et les rythmes qu'elle invente dominent les puissances maléfiques : « numbers came dancing through her brains; numbers that added up, and subtracted, and divided up in a wonderful way, with a strange blending of colours ». Elle devient poète et, dans sa robe fleur de pêcher, rencontre le chasseur de papillons fatal. Elle connaît, grâce à lui, la ville des cœurs humains; mais il la conduit au cimetière des Illusions. Lorsqu'elle est abandonnée, les mots lui apportent encore une mystérieuse consolation : « the dear words, how they came graciously tripping; silver words for maid's love; scarlet words, blazoned with orange in the service of passion and lust; purple, gold and brown, watchet blue and sap-green, sober grey and flashing yellow; on they marched to the call of her loneliness... ».

« George Egerton » causa scandale à cause de la liberté avec laquelle elle toucha à un sujet qui, tabou pour les hommes, l'était doublement pour les femmes; et son nom, aussi souvent cité que ses écrits sont rarement lus ou commentés, est généralement associé aux formes les plus accusées de la décadence. Or, elle appartient, certes, à la révolte fin-de-siècle. Mais sa philosophie de la vie, tout audacieuse qu'elle soit, est conciliable avec le romantisme éternel, et donc avec une tradition morale qui a d'anciennes racines. Loin de nier la distinction entre le bien et le mal, elle cherche à la fonder sur l'instinct et sur les impulsions du cœur. Si son procès était aujourd'hui révisé, il serait impossible de ne pas revenir sur le jugement dont elle a été la victime. Ses liens avec l'esthétisme sont indubitables; mais

---

(<sup>47</sup>) *Pan. Symphonies*, 1897.



malgré son « Naturalisme », elle se place parmi ceux qui ont idéalisé la décadence.

Il est vrai qu'on pourrait alors tenter contre elle une autre action, dans laquelle elle aurait moins facilement gain de cause. Son zèle réformateur nuit à la qualité de son art; non seulement elle écrit des romans, des nouvelles et des contes à thèse, mais il n'est presque pas une de ses phrases qui ne recèle un désir de persuasion ou d'édification. Arthur Machen avait été frappé par ses dons d'écrivain lorsque parut son premier volume, au point de la classer parmi les artistes marqués pour la haute littérature par « a somewhat slight, but very genuine note of ecstasy »; mais dès la publication du second volume, il revint sur cette impression; « les incidents qu'elle met en œuvre, dit-il, ne nous émeuvent plus comme des symboles; ils sont devenus le point de départ d'une agitation dont je n'ai jamais eu la curiosité de chercher la cause » (*Hieroglyphics*).

L'art est un Dieu jaloux; et George Egerton a voulu servir en même temps un cœur tumultueux et indigné. Malgré l'intérêt de sa personnalité, elle n'a pas donné l'œuvre qu'on aurait pu attendre d'elle.

\* \* \*

#### 8) Diffusion de l'Esthétisme: Kenneth Grahame et Maurice Hewlett.

Richard Le Gallienne, Max Beerbohm, Henry Harland, George Egerton se sont intéressés aux principes de l'esthétisme et de la décadence; il les ont discutés, précisés, défendus, ou du moins acceptés; ils en ont fait plus ou moins ouvertement profession. D'autres au contraire, tels Kenneth Grahame, Maurice Hewlett et James Barrie, s'en sont fort peu occupés; ils ne les ont ni approuvés ni combattus, et se sont tenus à l'écart de l'école qui les avait adoptés; mais ils n'en ont pas moins subi l'action, parce qu'ils se sont trouvés dans leur ambiance; ils en ont retenu tout ce qui pouvait se concilier avec un tempérament artistique formé indépendamment, ou soumis à des influences différentes; et l'on pourrait citer nombre de cas analogues au leur. Retenons-les, cependant, parce que ce sont peut-être les plus significatifs; et parce que, avec eux, la fantaisie et le sentimentalisme imaginaire — plantes délicates, qui avaient d'abord cru en serre par les soins des disciples de l'art pour l'art, appréciées d'un cercle restreint — ont déployé leur feuillage en plein air, et ont connu les suffrages d'un plus large public.

Il serait bien dommage que le succès de Kenneth Grahame dans la littérature enfantine fasse perdre à cet auteur exquis quelque chose de ses droits à la littérature tout court. Il n'appartient guère, à vrai dire, à la décadence. Rien de plus frais ni de plus sain que le récit des émotions, escapades et découvertes de « Selima », de « Harold » ou d'« Edward »; la campagne, qui est le théâtre de leurs jeux et de leurs exploits, n'a rien d'un vain ou

artificiel décor; évoquée en traits incisifs et brillants, elle semble toute baignée de grands souffles vivifiants, enveloppée d'une atmosphère plus transparente et plus tonique que la nôtre. Aussi cette œuvre, rare et choisie, ne sera-t-elle que mentionnée ici. Mais elle ne saurait être tout-à-fait passée sous silence : Kenneth Grahame fut un des collaborateurs les plus réguliers du *Yellow Book* : et ses recueils portent l'estampille des publications « en Belles Lettres » de John Lane. En intitulant le premier *Pagan Papers* (1893), il suivit ou rencontra le goût du jour; plusieurs parmi les études de nature ou les rêveries contenues dans ce volume — telles *The Lost Centaur* ou *Orion* — expriment un panthéisme très libre; en outre, dans *The Eternal Whither* et *Unjustifiable Homicide*, il s'empare du thème exposé par de Quincey, et repris successivement par Stevenson, Barrie et Oscar Wilde : l'intérêt artistique du meurtre, et la valeur d'un beau crime. De plus, il se place au premier rang de ce « retour à la nursery », signalé par Beerbohm, avec les charmants ouvrages qui ont fait sa renommée : *The Golden Age* (1895) et *Dream Days* (1898). Enfin, dans la mesure où la mise en valeur d'épisodes détachés, l'étude du discontinu, du fugitif, l'affranchissement du préjugé moral, et la liberté de l'invention relèvent de l'esthétisme, Kenneth Grahame y participe au premier chef.

Maurice Hewlett n'eut pour ainsi dire pas de rapports avec les hommes des « nineties ». Il cite Walter Pater et John A. Symonds dans son premier livre : *Earth-works out of Tuscany*. Mais son éducation, sa situation de famille, son milieu et les influences auxquelles il obéit devaient lui rendre antipathique l'école agressivement fin-de-siècle. En fait, dans ses lettres, comme dans ses ouvrages, il évite d'en faire la moindre mention. Son père était un Unitarien convaincu, disciple de James Martineau, et lui-même revint à l'anglicanisme au prix d'un pénible conflit familial. Né en 1861, il vint à la vie littéraire assez tard, après des études juridiques. Il était bourgeoisement marié et père de famille, entré dans une carrière administrative, lorsqu'il publia son premier livre, en 1895; la « décadence », en tant que doctrine de combat, touchait à son déclin. Il n'est pas surprenant que son œuvre se place dans un plan différent. Cependant, bon gré mal gré, il reflète plusieurs des traits qui caractérisent la jeune génération.

Ni les brumes de Londres, ni la poussière des dossiers, ni la prose des affaires n'empêchèrent son imagination de s'évader vers la patrie de la lumière et de l'art, et d'y trouver un refuge permanent. Les chapitres d'autobiographie qui ont été publiés sous le titre de *The Lore of Proserpine* nous montrent l'écolier conquis, subjugué et ravi par Homère et par Platon; ce sont eux, dit-il, qui l'éveillèrent à la vie religieuse. La prière sur laquelle s'achève le *Phèdre* : « ô Pan bien aimé, et vous tous, Dieux qui hantez ce lieu » s'empare de son âme; il vécut parmi les Immortels, sûr de leur existence par une adhésion immédiate et inexplicable : « I believe that God exists », écrit-il; « I infer him by reason, stimulated by desire. But I know that the

Gods exist by other means than those. If I could be sure of God as I am of the Gods, I might perhaps be a better Christian; but I should not believe anyless in the Gods »<sup>48</sup>. Plusieurs des récits qui suivent font intervenir des réincarnations de divinités antiques, comme *Denys l'Auxerrois*, ou *Apollo in Picardy*, par Pater. Ses lettres le montrent nourri de platonisme et de mythologie. Il travailla de longues années à une traduction de l'Iliade, prise et reprise, et jamais achevée. Ses réminiscences, parce qu'elle nous font pénétrer dans le domaine du subconscient, s'appellent : *The Lore of Proserpine*; ses vers : *Pan and the Young Shepherd*; sa trilogie dramatique : *The Agonists*, etc. Il fit en Grèce deux voyages, l'un en 1912, l'autre en 1914; et il lui sembla revenir à une patrie d'où il avait vécu exilé : « s'il est » — écrit-il — « un lieu et une langue qui expriment ce que je suis, c'est la langue et la terre des Grecs »<sup>49</sup>.

L'Italie tient plus de place encore dans son œuvre. Il lui consacre deux volumes d'essais, souvenirs, impressions et traductions : *Earth-works out of Tuscany* et *The Road in Tuscany*; un recueil de vers : *A Masque of Dead Florentines*. Surtout, il fait revivre dans ses « *Little Novels of Italy* (1899) l'époque galante et cruelle des « quatre-cento ». L'action se déroule tantôt à Vérone, tantôt à Padoue ou à Ferrare, ou à Venise, au temps du Dante, de Pétrarque ou des Borgia. Chacun des petits drames évoqués est à la fois très romanesque, et d'un Naturalisme appuyé sur une érudition minutieuse; on y trouve un sens très vif du pittoresque historique et local; le goût des amours libres et violentes, raffinées et cruelles; un esthétisme qui se nourrit du passé parce qu'il en aime les fastes, les passions, les contrastes, et jusqu'à la barbarie — semblable en cela à celui de Pater et servi par une palette moins subtile et moins somptueuse, mais plus colorée et plus franche.

Il n'est pas seulement apôtre de la culture classique et néo-classique; il répand les fleurs d'une imagination romanesque sur un moyen-âge dont les couleurs ardentes rappellent l'école des « Pré-raphaélites ». Son livre le plus connu, *The Forest Lovers* (1898), contient le récit d'aventures amoureuses extravagantes, en une succession de tableaux brillants et pittoresques, au dessin savamment archaïque, à la fois très idéalisés pour l'ensemble et réalistes dans le détail. Cet ouvrage fut, dit Robert Auberon<sup>50</sup>, discuté avec passion parmi les habitués des salons et cafés littéraires à la fin du siècle. Encouragé par ce succès imprévu, Hewlett en écrivit plusieurs autres dans la même veine, en leur donnant, toutefois, un caractère historique plus prononcé : *The Life and Death of Richard Yea and Nay*, 1900; *The Queen's Quair*, 1904; *The Song of Renny*, 1911. Il est aussi l'auteur d'une trilogie philosophique dans laquelle il allie le « romantisme incurable » qu'il confesse au culte de la

(48) *The Gods in the Schoolhouse*.

(49) *Letters*. Oct. 10th, 1911.

(50) *The Nineteen Hundreds*, 1922.

nature et de la vie : *Half-Way House*, 1908; *Open Country*, 1909; *Rest Harrow*, 1910. Il s'est inspiré de Chaucer (*New Canterbury Tales*, 1901); de Malory : (*The Forest Lovers*, 1898); de Cervantes : (*The Fool Errant*, 1905); et de William Morris, dans une série de récits préhistoriques ou scandinaves : (*Frey and His Wife*, 1916, *Thordgils of Treadholt*, 1917, etc.). Encore n'est-ce là qu'un résumé très incomplet de son activité littéraire.

Lui-même n'attachait pas une grande importance à ses romans. Il croyait beaucoup plus à la valeur de ses vers, et il a laissé une œuvre poétique considérable. Il n'écrivit en prose que par une sorte d'accident, confie-t-il au Prof. Chase vers la fin de sa vie — un accident qu'il qualifie d'infortuné; sans doute, admet-il, il y a de la poésie dans tous ses romans; mais la poésie a tout avantage à se présenter en vers; et il regrette de n'avoir pas versifié tous ses récits, comme il avait été souvent tenté de le faire <sup>51</sup>. Rien de ce qu'il écrit, cependant, même lorsqu'il cherche à tirer parti de la faveur publique en exploitant un succès, ne tombe au niveau auquel se sont abaissés certains écrivains de mérite. On peut trouver sa manière artificielle et surchauffée; ses fleurs s'épanouissent et se multiplient souvent dans cette atmosphère de serre, qui est propre à l'esthétisme; mais il y a en lui une exigence de probité et d'art constante. Ce sont de réelles expériences spirituelles que les siennes. Il fut, dit-il, en quête de beauté, et de beauté seulement, toute sa vie — tant dans son activité politique, lorsqu'il embrassa la cause paysanne, que dans sa conversion, lorsqu'il donna son adhésion à l'Eglise établie tout en demeurant « panthéiste », à cause de la « vérité poétique » du Chrisitanisme <sup>52</sup>.

Il appartient aux « nineties » par la curiosité d'esprit qui le porte à chercher toujours des formes et des sujets nouveaux; et par son insistance sur les formes exaltées de l'amour ou les mièvreries du cœur. Dans le caractère et le rôle d'« Isoult the Desirous », il y a une sorte d'exagération imaginative faite pour plaire au dilettantisme fin-de-siècle <sup>53</sup>; l'histoire de Marie Stuart, telle qu'elle est contée dans *The Queen's Quair*, est amoureuse et cruelle à souhait. La jeune reine, exsangue, affinée à l'extrême, apparaît entourée d'ambitions, d'intrigues, de menaces et de magnificence; un bain de vin chaud ranime ses forces chaque matin; insatiable d'adulations, éprise des câlineries de ses femmes non moins que des flatteries de ses courtisans, désabusée, fantasque et impérieuse, non moins qu'enjôleuse, elle sème la passion autour d'elle. Et aux brutalités d'une cour encore semi-barbare, l'amour d'un adolescent, le page français de la reine, Jean-Baptiste des Essarts, oppose un dévouement chevaleresque et désintéressé, selon la meilleure formule du roman sentimental. Une partie du récit est empruntée au journal intime où il célèbre la Maîtresse de ses désirs : le « *Secret des secrets* ». Blessé, mourant,

(<sup>51</sup>) *Letters*. May 5th, 1917.

(<sup>52</sup>) *Letters*; *Introduction by a brother*.

(<sup>53</sup>) *The Forest Lovers*.

il se traîne jusqu'à la prison où « Mary, queen of Scots » attend son jugement; elle connaît alors qu'elle n'a jamais été aimée que par lui, et, avant d'être emmenée par ses geôliers, lui donne sa suprême récompense en lui baisant les yeux. C'était, parmi ses romans, celui que Hewlett préférait : « j'y vois réellement », dit-il, « une symphonie de sons très adroitement composée, bien qu'aucun critique ne s'en soit aperçu... » <sup>54</sup>.

Dépassant largement le tournant du siècle, on le trouverait encore étrangement fidèle à l'esprit des « nineties » sous l'un de ses aspects les plus caractéristiques : *The Lore of Proserpine* a été publié seulement en 1913; mais plusieurs des récits qui y figurent avaient paru antérieurement dans divers périodiques; et on peut voir par sa correspondance qu'il gardait souvent pendant de longues années un travail commencé, avant de le livrer à l'impression. Le livre d'ailleurs, en une série de chapitres autobiographiques, nous reporte aux années 1880-1890. Le dédoublement de la personnalité y est curieusement étudié et l'auteur y affirme une croyance aux êtres surnaturels, étrangers à notre morale, dangereux et beaux, qui rappelle à la fois le diabolisme d'Arthur Machen, et l'idée du surnaturel chez les Celtisants; en même temps qu'il exprime avec un accent personnel intense les émotions, les rêves et les inquiétudes ou les troubles de l'adolescence.

\* \* \*

#### 9) Diffusion de l'Esthétisme : Sir James Barrie.

Les attaches directes de James Barrie avec l'esthétisme ne sont pas plus substantielles que celles de Kenneth Grahame ou de Maurice Hewlett; le fils de « Margaret Ogilvy », l'enfant qui devait conserver pour la pauvre et pieuse Ecosse un culte si durable, si profond et si attendri, ne pouvait en aucune manière être l'associé d'Oscar Wilde ou de ses émules; et la doctrine même de Pater ne devait avoir aucun attrait pour lui. Il fut à Edimbourg l'élève du professeur Blackie, fervent de l'Hellénisme; mais il subit surtout l'influence de Masson, professeur de littérature anglaise et ami de Carlyle qui fut l'idole de son enfance et de sa jeunesse; et l'enseignement de Masson mettait au premier plan la signification morale et religieuse de l'art. Lorsque Robert Louis Stevenson, auquel le jeune Barrie avait aussi voué un culte, provoqua une sorte de révolte contre le « Massonisme », défendant l'importance de la forme et du style, l'histoire ne dit pas quel parti choisit le futur auteur de *Peter Pan*. Plus tard, il est vrai, dans *Sentimental Tommy*, il insistera sur la valeur du mot juste, dont la recherche désespérée fait perdre à son héros la bourse d'études qu'il aurait dû avoir; et sur le labeur auquel celui-ci se soumet pour acquérir une langue unie et simple. Mais dans

(<sup>54</sup>) *Letters*, to Prof. Chase. May 5th, 1917.

une fantaisie publiée en 1890 par la *Contemporary Review*, *Back From Elyseum*, il mit aux prises quatre romanciers qui représentent les modes littéraires du jour : le Réaliste, le Romantique, l'« Elsmérien » (ou le romancier à thèse selon la formule de *Robert Elsmere*), et le Styliste; il les renvoie dos à dos, confondus par les ombres de leurs grands ancêtres, Smollett, Fielding et Thackeray, qui ont doté la littérature anglaise de ses chefs-d'œuvre, sans s'embarrasser d'oiseuses discussions. Et ce scepticisme de principe a pour conséquence la fidélité aux traditions, tant morales que littéraires.

Un bref séjour à Paris, en 1889, ne semble pas avoir provoqué chez lui d'autre réaction que celle de l'amusement et de l'humour. Il fit du journalisme, d'abord à Nottingham, puis à Londres, entre 1884 et 1890, avant que le renouveau d'intérêt dont commençaient à bénéficier les « belles lettres » ait été clairement associé à la décadence, et il ne contribua ensuite ni au *Yellow Book*, ni à la *Keynotes Series*, ni à aucune des publications agressivement fin-de-siècle. Il acquit graduellement la réputation d'un esprit original et délicat par ses articles dans *Home Chimes*, revue à laquelle contribuaient également Swinburne, Watts-Dunton, William Sharp, Coventry Patmore et Jerome K. Jerome. Il fut aussi enrôlé par Henley dans l'équipe du *Scots Observer* qui devint bientôt le *National Observer*; et il s'y rencontra avec plusieurs des écrivains qui, plus tard, devaient chercher et trouver fortune chez John Lane, tels que G. S. Street, H. D. Lowrie, et surtout Marriott-Watson, avec qui il se lia d'amitié; il écrivit en collaboration avec lui sa première pièce, *Richard Savage*, en 1891. La même année, il donnait une preuve de sa familiarité avec Ibsen en faisant représenter une parodie de *Hedda Gabler* : *The Ghosts of Ibsen*. Le succès qu'il remporta au théâtre avec *Walker*, suivit de près celui de *Lady Windermere's Fan*; et Barrie, pendant quelques années, se trouva en rivalité avec Oscar Wilde pour la conquête de la scène britannique. Plus tard, il fréquenta à Londres un petit cercle d'artistes et de bohèmes auquel appartenaient également Max Beerbohm et Richard Le Gallienne<sup>55</sup>. Sans qu'il se mêlât au milieu du *Yellow Book*, on peut dire qu'il le frôla constamment; et c'est en plus d'un sens que J. A. Hammerton intitule le chapitre qu'il consacre à ses années de journalisme : « *The Courting of the Grisette* »

Ses premiers essais, réunis en volumes, ne nous conduisent pas au pays de Thrums, dont il fut assez long, dit-il, à percevoir l'intérêt, l'originalité pittoresque et morale; ils traitent les sujets à la mode : dans *Better Dead* (1887), il s'essaie au roman terrifiant, suivant une veine imaginative ouverte par de Quincey<sup>57</sup>, dont son maître à Edimbourg, David Masson, venait de donner une biographie, et préparait l'édition complète. Il s'inspirait aussi du *Suicide Club*, de R. L. Stevenson; il se rapprochait d'Oscar Wilde, qui a

(<sup>55</sup>) R. Auberon : *The Nineteen Hundreds*.

(<sup>56</sup>) Barrie : *The Story of a Genius*, 1929.

(<sup>57</sup>) V. ci-dessus pp. 43-44.



fréquemment joué avec des idées analogues; et il anticipait sur Kenneth Grahame. Un de ses critiques suggéra d'ailleurs que pareille folie ne pouvait être que l'œuvre d'Oscar Wilde, en collaboration avec Bernard Shaw <sup>58</sup>.

L'esthétisme ou la décadence n'ont pas grand chose à voir avec les souvenirs d'Université et impressions de journalisme qui sont l'occasion de croquis satiriques, ou d'ingénieux épisodes dans *An Edinburgh Eleven*, et *When A Man is Single* (1888); mais *My Lady Nicotine*, cet éloge du tabac par un auteur qui déclarait n'être pas fumeur, bien que prétexte à développements sentimentaux dans la manière propre à Barrie, rappelle par son sujet *The Anatomy of Tobacco*, cette fantaisie drue, sèche et amère de Machen, qui avait paru quelques années auparavant. Les *Pagan Papers* de K. Grahame contiennent aussi un *Essay on Smoke*; et Lionel Johnson associe ses rêveries aux spirales de fumée qui montent de sa pipe dans *Tobacco Clouds* (*Yellow Book*, oct. 1894). L'épicurisme contemporain se prévalait ainsi des rares ressources restées à peu près inexploitées dans l'histoire de la littérature; et il n'est sans doute pas surprenant qu'un jeune écrivain en quête de notoriété s'en soit inspiré, même alors qu'il restait presque étranger à cet épicurisme.

Il faut dire « presque »; car, de par cette mystérieuse parenté qui unit entre eux les êtres d'une même génération, si éloignés qu'ils paraissent être, ce jeune Ecossais « au front bombé, aux yeux rêveurs et lumineux, timide et sensitif, sobre et chaste » <sup>59</sup>, qui s'établit à Londres à peu près en même temps qu'Oscar Wilde, avait en lui, avec une vénération intime pour les traditions morales de sa petite patrie, un détachement essentiel qui a émancipé sa fantaisie, et a fait de lui un dilettante du sentiment et du merveilleux.

Rien n'est plus loin de lui que l'attitude du théoricien, on l'a vu; au début de sa carrière surtout, c'est un être capricieux, un humoriste, qui joue à la surface des choses et se garde de rien approfondir. J. A. Hammerton le décrit à vingt-cinq ans comme un esprit frivole et irrespectueux, paradoxalement uni à un cœur sentimental. Le rôle de la « Dame peinte », dit-il, dans *Sentimental Tommy*, souleva de nombreuses critiques, surtout chez ceux qui, pendant les « *nineties* », le considéraient comme un auteur de tout repos, à mettre entre les mains des petites filles <sup>60</sup>. Bien qu'il ne se soit guère intéressé à la métaphysique, sans doute ne faut-il pas oublier, par ailleurs, qu'il eut pour professeur à l'Université d'Edimbourg, outre Blackie et Masson, Campbell Fraser, grâce à qui il s'initia, au moins sommairement, à la doctrine de Berkeley. Car pouvait-il y avoir de meilleur encouragement que l'idéalisme philosophique aux libertés que devait prendre le magicien, créateur de « Peter Pan », avec le temps, l'espace et la réalité? A cause de sa dualité de nature,

(<sup>58</sup>) J. M. Barrie par Th. Moulst, 1928.

(<sup>59</sup>) J. A. Hammerton : *The Story of a Genius*, 1929.

(<sup>60</sup>) *Ibid.*

Barrie, sans se rattacher à la décadence, a sa place parmi les écrivains qui ont contribué à la « sublimer ».

Lorsqu'il eut pris assez de recul pour apprécier le trésor d'impressions qu'il avait amassé pendant toute son enfance, et l'intérêt artistique aussi bien qu'humain de son humble foyer, il tira de ses souvenirs cette série d'études minutieusement réalistes quant au détail qui, réunies en 1888 et 1889, portent les titres de *Auld Light Idylls* et de *A Window in Thrums*. Elles lui valurent une célébrité immédiate; autour de lui naquit toute une école : la « Kail-yard School », dont le programme était de mettre en valeur le pittoresque et le dialecte écossais. Mais il demeura inimitable; ses scènes de mœurs ne sont pas seulement nourries par une connaissance intime de son sujet, et une sorte d'amoureuse précision dans l'exactitude; ce sont aussi des tableaux de genre — portraits d'excentriques, d'originaux, de pauvres gens — finement composés ou disposés, accentués et présentés avec une sentimentalité et un humour qui rappellent Sterne. Si le ton général est celui d'un vertueux attendrissement, la désinvolture et la virtuosité du pinceau sont nettement fin-de-siècle.

*The Little Minister*, qui fut son premier succès dans le roman proprement dit, en 1891, est une histoire morale et même édifiante. Gavin Dishart, le jeune pasteur de « Thrums », conquis par une séduisante et mystérieuse bohémienne, prétend l'épouser, au grand scandale de ses ouailles; exalté par l'amour, il leur donne un si bel exemple d'héroïsme chrétien qu'il les ramène à lui; acclamé par ceux-là même qui voulaient le lapider, il se marie selon son cœur, et installe au presbytère de Thrums la plus charmante et la plus imprévue des femmes de pasteur — tout cela à travers un tissu d'aventures scabreuses : complots, déguisements, méprises, enlèvements, émeutes, combats singuliers, inondations et noyades, qui échappent au mélodrame grâce à leur saveur humaine, à leur caractère local, à l'allure alerte et capricieuse d'une écriture adroite. La tragédie s'achève, fleurie et brodée comme une idylle. Mais la nature d'abord équivoque de l'héroïne, le goût des complications sentimentales, de l'attendrissement et de la mélancolie, la volupté des émotions, l'imagination extravagante qui préside aux péripéties, nous mettent bien loin du roman Victorien, orthodoxe et compassé, ou bien chargé d'explicit intentions. L'artiste et le rêveur se donnent déjà ici libre carrière.

*Sentimental Tommy* (1896) et *Tommy and Grizel* (1900) se rapprochent davantage de la conception traditionnelle du genre. Ces deux ouvrages sont construits avec une certaine maîtrise; ils contiennent des caractères vigoureusement tracés, ou finement nuancés; un tableau réaliste et précis des mœurs populaires à Londres, puis en Ecosse; une succession de scènes dramatiques souvent émouvantes.

On a signalé, non sans raison, l'influence de Meredith (auquel Barrie avait consacré une étude dans la *Contemporary Review* en 1888), sur la conception du sujet et des personnages; elle repose en effet sur l'analyse d'une attitude morale — le sentimentalisme — que le père de Sandra Belloni et de

Vittoria a flétrie et dénoncée; et Barrie, dans ses déclarations explicites, s'associe à ce jugement. Mais en même temps, il montre les attaches du sentimentalisme avec la sensibilité et l'imagination, la création artistique, la puissance de suggestion et d'auto-suggestion; avec la sincérité, pour certains, et la fécondité morale ou artistique; et il y apporte tant d'indirecte éloquence, une émotion si discrète et si communicative, que plusieurs de ses lecteurs et de ses critiques se révoltent contre le verdict qu'une conscience encore imprégnée de puritanisme, ou la position prise par son grand aîné, lui a, apparemment, imposée. Cette contradiction entre le propos avoué et l'impression qu'il laisse a son fondement dans l'indécision même de l'auteur. Barrie a fait la critique, et quelquefois la satire, de tendances qu'il sentait en lui, et sans lesquelles il ne serait sans doute point de poète : le goût de l'émotion, les entraînements de l'imagination, l'égotisme, le dilettantisme et les ambitions du cœur; au nom d'un idéal de virilité, il les condamne; mais il les déclare excusables chez les enfants, parcequ'ils leur sont naturels; et il est plein d'une pitié qui ressemble à de la sympathie pour son « Tommy », qui n'a pas voulu grandir : « Have I been too cunning, or have you seen through me all the time? Have you discovered that I was really pitying the boy who was so fond of boyhood that he could not, with years, become a man, telling nothing about him that was not true, but doing it with unnecessary scorn, in the hope that I might goad you into crying : come, come, you are too hard on him... ».

*Sentimental Tommy* et *Tommy and Grizel*, plus encore que d'une intention critique, sont imbus d'une secrète complaisance pour le sentimentalisme qu'il faut reconnaître comme très « fin-de-siècle ». La mère de Grizel, en outre, appartient à une classe d'héroïnes que les auteurs « respectables » avaient bannies sous le règne de Victoria, jusqu'à ce que la décadence leur ait au contraire ouvert toutes grandes les portes de la littérature; sa folie pathétique et sa mort ne peuvent le faire tout à fait oublier. Enfin Barrie, décrivant les amusements, les amitiés et les aventures de Tom à cinq ans dans l'escalier du taudis qui lui sert de « nursery », ses rapports avec sa petite sœur et ses jeux en Ecosse, montre une intuition des réactions, des émotions, de la logique et de la fantaisie enfantines, bien rarement atteinte. En ceci encore, ainsi que le remarque Max Beerbohm, il se rencontre avec un engouement contemporain, et prend place parmi les écrivains d'avant-garde <sup>61</sup>.

Il devait aller à toutes voiles et plus loin que personne dans cette voie, avec « *The Little White Bird* » (1902), ce récit qui n'appartient à aucun genre littéraire reconnu, qui est tour-à-tour narquoisement réaliste, et fantastique avec enivrement; qui parfois s'attache aux sentiments inavoués, et au détail de la vie intérieure, avec une minutieuse attention; et parfois s'évade

(<sup>61</sup>) *Living Age*, 1905.

dans le rêve et la pure fantaisie par goût de la cocasserie, ou du merveilleux et de la poésie.

Le héros pourrait être pris pour une réplique britannique de Sylvestre Bonnard. Au lieu d'un vieil érudit, nous avons un officier retraité; l'intellectualisme, l'humanisme, la religion de la pensée sont remplacés par l'esprit d'observation, l'humour et la curiosité psychologique; mais tous deux ont la même attitude : celle d'un vieux célibataire dont le cœur engourdi par la solitude se réveille délicieusement au contact de la jeunesse ou de l'enfance, et qui joue le rôle de providence avec un savoureux mélange d'inexpérience, de respect humain et de naïve tendresse. Il est devenu le grand ami du jeune David, et il a gagné la confiance de ses cinq ans après avoir protégé l'amour, le mariage, la fortune de sa mère, cette « Mary » qui, petite gouvernante, l'avait, de la fenêtre de son club, ému et intéressé. Un voyage à travers le temps nous le montre épiant, favorisant ce frais bonheur. Mais, par un goût de la mystification qui recouvre une secrète pudeur, toute son action s'entoure de mystère; il est le protecteur inconnu, l'original, l'adepte discret, peut-être?... Jusqu'au moment où tout s'éclaircit. En une fine conversation avec Mary, qu'aurait pu écrire un Marivaux réconcilié avec les réalités tristes ou amères de la vie et enclin à l'humour, il lui apprend qu'elle lui a rappelé une femme jadis aimée. David lui a tenu lieu du fils imaginaire, qu'il baptisa un jour Timothy, et qui est aussi le Petit oiseau blanc, auquel le livre doit son titre; et le bonheur de Mary a remplacé pour lui celui qu'il a perdu.

Sur cet ensemble de thèmes : la transposition des sentiments; l'attirance de l'enfance; les tendresses réprimées; les ressources imprévues d'un cœur qui s'était cru endurci ou blasé; la vie du souvenir et les métamorphoses de l'imagination, Barrie brode les plus séduisantes variations. Et ce n'est point tout : lorsque David, tenant la main de son père adoptif, passe les grilles de Kensington Garden, la féerie de « Peter Pan » se déroule autour de lui et de son petit compagnon — cette transformation des choses et des êtres familiers par une magie si originale et si libre qu'elle constitue une des évasions les plus soudaines et les plus parfaites qui aient été réalisées. La nature n'est plus passive, indifférente ou terne; elle s'anime d'une vie indépendante, irrationnelle, et s'éclaire d'un jour plus vif. Peter Pan, le roi de cette évocation, porte le nom d'un dieu antique; mais rien n'est plus moderne que son origine et son caractère. L'irresponsabilité absolue de l'invention, le pur caprice, l'absence de toute intention ou de tout enchaînement moral dans l'univers où il se meut sont comme la revanche de l'imagination sur toutes les contraintes de la conscience. Plus d'obligations, de sanctions, de conséquences nécessaires dans ce monde brillant et fragile; et si l'on y trouve des émotions, des sentiments, ce sont les plus spontanés, les plus incohérents, les plus innocents et les plus tendres : ceux des enfants entre eux ou ceux des mères.

Le style de Barrie, généralement aussi uni et simple qu'il est chargé d'intentions, a parfois des recherches dont Le Gallienne aurait été fier d'orner

quelque poème en prose, et qui rappellent l'« Euphuisme »; par exemple la description du vallon où les amoureux se donnent rendez-vous au pays de Thrums : « through the Den runs a tiny burn; and by its side is a pink path, dyed this pretty colour, perhaps, by the blushes the ladies leave behind them. The burn as it passes the Cuttle Well, which stands higher and just out of sight, leaps in vain to see who is making that cooing noise; and the well, taking the spray for kisses, laughs all day at Romeo who cannot get up ». (*Sentimental Tommy*, p. 70). Le charme d'un visage sur lequel les années, en le flétrissant, n'ont laissé d'autres traces que celles d'aimables sentiments, est rendu par l'image suivante : « the pretty thoughts and sweet ways and dear, forgotten kindnesses linger there, to bloom in the twilight, like evening primroses » (*The Little White Bird*, p. 8). Le bal des fées à Kensington Garden est l'occasion d'un merveilleux à la fois magnifique, romanesque et précieux qui aurait ravi les « nineties ».

*The Little White Bird* parut peu après le tournant du siècle, en 1902; et avec ce livre s'achève une œuvre de romancier que la popularité de Barrie comme auteur dramatique tend à faire oublier. Elle présente pourtant de rares qualités. Dans la mesure où des intentions s'y font jour, elle n'a rien qui puisse choquer les esprits les plus conservateurs et les plus timorés; mais elle pare la morale traditionnelle de grâces nouvelles et que d'aucuns pourraient trouver dangereuses ou irritantes; elle en fait disparaître tout pédantisme; elle lui donne une liberté, une aisance imprévues; elle l'associe non à l'autorité, à la crainte ou à l'austérité mais à l'allégresse, aux penchants et aux entraînements du cœur, ou à une douce mélancolie. Il y a dans ce moralisme un levain de fantaisie sentimentale ou imaginative qui en transforme le caractère.

On trouve chez Barrie un réalisme qui donne en grande partie à ses personnages leur pittoresque et leur couleur; et il montre une perspicacité, une franchise dans l'observation des actions et réactions mentales qui ajoutent du piquant à ses caractères lorsque, malgré la minutieuse précision qui distingue l'observation du milieu et des mœurs, ils risquent de tomber dans la convention, l'exaltation ou la mièvrerie. C'est comme un courant de critique, voire d'impertinence et d'irrespect, ou comme une dissonance qui accompagnerait en sourdine une mélodie connue; et ce jeu d'harmoniques discordants dans lequel triomphe l'humour de Barrie permettrait, à lui seul, de l'annexer à la rébellion anti-Victorienne sans trop d'impropriété.

Mais il faut aussi lui reconnaître un esthétisme radicalement fantaisiste, totalement émancipé, tellement séparé de la vie qu'il n'offre aucune prise à la réprobation ou à la discussion, et qui est parfaitement innocent, parce qu'il est parfaitement amoral : l'histoire de « Peter Pan », l'enfant qui s'est échappé de la nursery et vit parmi les oiseaux parce qu'il n'a pas voulu grandir, en est l'expression définitive; elle a passé du roman de Barrie dans son théâtre, et a hanté toute sa carrière ultérieure.

Son œuvre se prête aux interprétations psychanalytiques parce qu'elle traduit un subconscient particulièrement riche, que la réflexion a laissé presque intact. Cette complexité peut aussi s'expliquer par les divergences des tendances littéraires et morales contemporaines. Elle s'est traduite à sa conscience, comme ç'a été le cas beaucoup plus fortement chez William Sharp, et aussi un peu chez Hewlett, par le sentiment d'un dédoublement de la personnalité; il reconnaît en lui un génie familial qu'il appelle : Mc Connachie. C'est, dit-il, la moitié de moi-même qui n'obéit à aucune règle; tandis que l'autre cherche à jouer le rôle du notaire de famille, debout devant la cheminée, au milieu des massives réalités d'un mobilier de bureau, Mc Connachie quitte la terre, et s'envole sur une aile... » <sup>62</sup>.

Kenneth Grahame, Maurice Hewlett et James Barrie ne nous apportent pas une expression directe de l'esthétisme — tout au plus un reflet. Mais ils l'ont, en quelque sorte, fait entrer dans le domaine commun. Ils ont contribué à séparer les partis-pris d'une coterie et les prétentions de quelques « jeunes » d'acquisitions durables : un jeu plus libre de l'imagination et des émotions, une technique à la fois plus souple et plus étudiée; et ce culte simultané de la spontanéité dans l'inspiration et de la recherche dans l'expression qui a déconcerté tant d'austères critiques. Il les ont mises au service de sentiments et d'une attitude générale conformes aux traditions de l'idéalisme moral; et, par là, ils ont été, au premier chef, artisans de la « sublimation » de l'esthétisme.

---

(<sup>62</sup>) *Rectorial Address Delivered at St. Andrews University, 1922.*



## CHAPITRE IX.

### ESTHÉTISME ET RENAISSANCE CELTIQUE.

1) Rapport historique. — 2) W. B. Yeats : formation esthétique et mystique. — 3) W. B. Yeats, théoricien. — 4) W. B. Yeats : le culte de la Rose. — 5) W. Sharp : formation morale et littéraire. — 6) La naissance de Fiona Macleod. — 7) Réalisme. — 8) L'Art exorcisme. — 9) L'Art évasion. — 10) Le mysticisme de W. Sharp.

---

#### 1) Rapport historique.

L'esthétisme a rendu au merveilleux son empire dans la littérature. Il a émancipé les imaginations, et ouvert les fenêtres de leurs prisons à tous les elfes, les gnomes, les fées et les magiciens de la légende ou de la fantaisie, de la tradition, du rêve ou de la folie. Réagissant contre le prosaïsme ou l'objectivité de principe et les disciplines rationnelles du réalisme, résolument en quête de beauté, d'inédit et de sensationnel, il a parfois forcé les portes de la nature, pour pénétrer dans le domaine du surnaturel et de l'occulte.

Il n'est pas surprenant qu'une affinité se soit déclarée entre cette doctrine et la « Renaissance Celtique », qui s'est épanouie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Sans doute, des circonstances économiques, politiques et sociales, comme des traditions locales particulières, avaient de longue main préparé et rendu possible ce mouvement. C'est Renan qui a découvert le Celte aux environs de 1856, écrit Holbrook Jackson, commentant l'*Essai sur la poésie des Races Celtiques* (*The Eighteen Nineties*); et Matthew Arnold, en 1865 et 1866, exposait et défendait à Oxford les droits de la littérature gaélique à l'intérêt et à l'admiration. L'Irlande moderne s'honore d'écrivains nationalistes antérieurs à l'esthétisme. Qu'il suffise de nommer Shandy O'Grady, J. Mangan, Sir Samuel Ferguson et A. T. de Vere.

Mais une conception de l'art et de la vie qui mettait au premier plan les facultés d'invention et de rêve était éminemment favorable à la réalisation de l'idéal celtique. Le besoin de l'au-delà, la mélancolie et la « magie naturelle » dont parlent Renan et Matthew Arnold se sont trouvés dans plus d'un cas en harmonie avec les nostalgies fin-de-siècle. Et lorsque les caractères originaux de la vieille Irlande devinrent l'objet d'un culte conscient et le point de départ d'une tentative pour rénover l'art, les premiers artisans de cette œuvre furent sinon guidés, du moins encouragés par le milieu environ-

nant. Les apôtres de l'art pour l'art, en France et en Angleterre, professaient avant eux la haine de l'industrialisme, du mécanisme et du matérialisme modernes; ils montraient, eux aussi, une préférence passionnée pour l'interprétation intuitive, poétique et mystique de l'existence. Et si les écrivains irlandais, ainsi que le fit Yeats, pour échapper aux risques d'une formule qui menaçait parfois de se perdre dans le vague et l'artificiel, revinrent à une sorte de réalisme populaire, ils demandèrent leur inspiration à un peuple primitif qu'aucun divorce n'avait séparé des croyances et des légendes de son enfance.

Les points de contact sont nombreux et faciles à établir dans les deux sens. Plusieurs des représentants les plus authentiques de la doctrine de l'art pour l'art sont d'origine celtique. Faut-il rappeler que Wilde est irlandais, et que sa mère fut une des sibylles du culte national? Machen non seulement appartient au pays de Galles, mais doit en grande partie son inspiration à la nature, aux mœurs et aux traditions de sa petite patrie; avec lui reverdit la branche galloise de la littérature celtique. John Davidson est d'origine écossaise, tout comme Barrie, et, plus nettement que lui, relève de l'école fin-de-siècle. Les souvenirs de Katherine Tynan nous font pénétrer dans les salons et les cercles où s'élabora la « décadence » à Londres, avant de nous transporter en Irlande.

Chez deux auteurs, en particulier, W. B. Yeats et William Sharp, il n'y a pas seulement eu contact, mais, à proprement parler, fusion.

\* \* \*

## 2) W. B. Yeats: Formation esthétique et mystique.

William Butler Yeats a contribué à la fondation et à la diffusion de l'esthétisme avant de devenir le chef incontesté du renouveau littéraire en Irlande; la première activité l'a conduit à la seconde; les thèmes du folk-lore et de l'épopée gaélique, la nature et l'esprit de son pays natal, se sont, il est vrai, imposés à lui avec tant de force qu'il a perdu de vue ou renié le principe de l'art pour l'art; mais ses rapports avec les écrivains des « nineties » n'en sont pas moins de toute importance pour éclairer le développement de sa personnalité.

Né en Irlande en 1865, il accompagna sa famille de bonne heure à Londres; et sa jeunesse, ses années de formation morale et intellectuelle, sont partagées entre les deux îles sœurs. La plus rare culture et l'amour de la beauté furent parmi les fées conviées à son baptême. Son père était un peintre de mérite, ami du critique Edward Dowden et du poète Edwin Ellis; il écrivit un volume d'essais; et il a laissé des lettres où se trouvent des vues sur l'art et l'éducation qui, par leur hardiesse et leur intérêt, anticipent parfois sur *Ideas of Good and Evil*. Il souhaitait que son fils fût peintre comme lui; et celui-ci pendant trois années s'efforça de le devenir, avant de céder à une vocation littéraire irrésistible. Mais un frère du poète suivit la

carrière paternelle, non sans éclat; et une de ses sœurs appartient à l'atelier de broderies artistiques fondé sous les auspices de William Morris.

De ce que, en quittant l'école, il acheva ses études au studio, et non pas à l'Université William Butler Yeats garda un regret qui s'exprime parfois dans son *Autobiographie* — un sentiment d'infériorité à l'égard de ceux qui firent leurs « humanités » d'une façon plus régulière, et purent connaître dans le texte les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Il parle avec une envie naïve des hommes qui ont pénétré jusqu'aux fondements de la culture anglaise, et acquis « cette vaste érudition qui, une fois assimilée, libère et stabilise la pensée ». Une immense lecture devait cependant faire de lui un des écrivains les mieux informés de son temps. Son père, enthousiaste de poésie, adorateur des lettres classiques, lui lut à haute voix dès l'enfance Shakespeare, Scott, Keats, Shelley, Thoreau; et il eut avec lui les plus stimulants entretiens sur l'art et la littérature, le « Pré-raphaélisme » et les questions de théorie ou de style, pendant son adolescence. Ce commerce intime fut interrompu seulement lorsque se dessina chez le jeune garçon un irrésistible attrait pour le mysticisme et l'occultisme. John Butler Yeats avait été disciple de J. Stuart Mill, et il refusa d'accompagner son fils sur ce nouveau terrain. Mais le futur poète garda de cette initiation libre à la culture universelle une ampleur d'horizon que bien peu ont dépassée ou égalée. Son cosmopolitisme, lorsqu'il atteignit l'âge d'homme, était celui d'un de ces esprits dont on peut dire que rien de ce qui est humain ne leur est étranger. Dante, Goethe et Homère sont parmi les familiers de sa pensée, au même titre que les gloires de l'Angleterre et de l'Irlande.

Pour lui, comme pour beaucoup parmi ses contemporains, les étoiles de France brillaient d'un éclat tout spécial au ciel des constellations littéraires. Il fit à Paris un premier séjour vers vingt-cinq ans, et passa dans la suite fréquemment le détroit pour de courtes périodes. Il avait appris le français peu avant son voyage, en suivant un cours du soir dans la remise de William Morris, avec un groupe de jeunes socialistes; et il rappelle, dans l'épilogue de « *Per Amica Silentia Lunae* », qu'il s'attaqua à Villiers de l'Isle-Adam alors qu'il connaissait encore imparfaitement sa langue; il déchiffra « *Axel* » laborieusement, « comme on lit un texte sacré », avant de l'entendre à la scène.

Dans son autobiographie, ses expériences parisiennes n'apparaissent que tout à la fin, comme en vertu d'une arrière-pensée, et se présentent sans précision. « Je revois ma vie à Paris entre 1890 et 1900 », écrit-il, « comme une suite d'épisodes séparés les uns des autres, et sans cause ou conséquence — sans rôle dans la structure logique de mon existence... ». Mais c'est là une impression tardive, qu'il note alors que l'Irlande avait depuis longtemps reconquis et accaparé son intérêt. Autre chose est d'ailleurs le souvenir exact du temps, du lieu, des circonstances, et l'effet de relations ou de contacts personnels avec les hommes ou les œuvres. Paris était alors, autant ou plus que jamais, la métropole des esprits indépendants et ambitieux. C'est alors qu'il

demeurait Avenue Mozart, chez son ami Macgregor Mather, ou bien Boulevard Raspail, ou encore à l'hôtel Corneille, qu'il alla chez Verlaine discuter Hugo, Villiers de l'Isle-Adam et Tennyson; que Stuart Merrill l'invita à rencontrer un jeune juif persan qui se vantait d'avoir retrouvé le secret des anciens alchimistes; c'est alors qu'il rencontra Strindberg, qui cherchait la pierre philosophale non loin du Luxembourg; qu'il reçut la visite de William Sharp, et celle de John Millington Synge; qu'il parcourut le quartier Latin et s'attarda aux terrasses des cafés avec Ernest Dowson; qu'il fréquenta le Sâr Péladan, fondateur de l'ordre de la Rose-Croix, et prit du haschisch avec les disciples de Saint-Martin, l'illuministe du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Son symbolisme essentiel; sa conception volontiers hermétique de la poésie; la musique de ses vers; son culte pour la beauté allié à une sorte de désespoir qui met dans son art une note de tristesse constante; la spiritualité passionnée qui l'éloigne de la vie et des disciplines morales ou mentales qu'elle implique — tous ces traits, qu'il avait en lui, l'apparentent aux écrivains de la jeune France ou de la jeune Belgique. Maeterlinck est peut-être celui dont sa nature le rapproche le plus; c'est Arthur Symons qui semble le lui avoir fait connaître et il a parlé de l'auteur de *Pelléas* avec une pénétrante sympathie.

Les relations de William Butler Yeats avec les représentants de la décadence en Angleterre ont été intimes et prolongées. Son père fut toujours un « Pré-raphaélite » en littérature, a-t-il dit; et le milieu dans lequel grandit le futur poète résonnait de discussions qui portaient, comme les conversations du père et du fils, non seulement sur la technique du pinceau, mais sur l'art et sur la beauté. Lorsque la famille Yeats vint à Londres en 1887, pour y séjourner plusieurs années, elle s'établit à Bedford Village, résidence d'artistes et d'intellectuels, conçue selon les idées de William Morris. Le jeune homme y fut bientôt en relation avec la plupart des écrivains « avancés » contemporains. Il fit la connaissance de Henley, et devint un de ses fidèles; il a laissé un tableau animé et pittoresque des réunions amicales où se rencontraient chez celui-ci chaque soir les esprits les plus divers : Kenneth Grahame, Barry Pain, Rudyard Kipling, le nihiliste Stepniak, et parfois Oscar Wilde, attirés par le magnétisme combatif d'un hôte fougueux et généreux. Yeats servit sous son drapeau en collaborant au « Scots », puis au « National Observer ». Il fréquenta les réunions socialistes du dimanche soir à « Kelmscott House », et fut bientôt parmi les intimes qui restaient ensuite à souper chez William Morris, auquel il a payé le tribut d'une admiration, à bien des égards, sans réserve. C'est l'homme, a-t-il écrit, que j'aurais choisi d'être. Il figura dans le salon de Lady Wilde; il y rencontra le prince des esthètes; et s'il a parlé en termes assez cruels de sa famille, il a laissé de lui un portrait nuancé, et de sa tragédie un récit sympathique. Il eut avec Florence Farr, actrice, directrice de théâtre et romancière de la *Keynotes Series*, esprit actif, curieux et ambitieux, des liens d'amitié; elle récita ses vers dans un cénacle amical, à l'accom-

pagnement d'un psaltérion qu'il avait inventé, et il écrivit à sa demande *The Land of Heart's Desire*, qui tint l'affiche à son théâtre, comme *Arms and the Man* de Shaw<sup>1</sup>. Il assista à l'une des premières de *Maison de Poupée* en Angleterre avec des sentiments divisés; mais il acheta et lut la traduction des œuvres complètes d'Ibsen par William Archer; et il fut heureux de se reconnaître, sinon les mêmes amis, du moins les mêmes ennemis que lui.

Avec le Gallois E. Rhys, il fut à l'origine du fameux « Rhymers' Club », qui se réunissait à la taverne du *Cheshire Cheese* en 1891; il y étonna Lionel Johnson, J. Davidson, R. Le Gallienne, E. Dowson, qui en étaient les fidèles, par son ardeur à discuter les principes de l'esthétique et de la poésie; Francis Thompson y vint une fois; Oscar Wilde paraissait aux réunions quand elles avaient lieu dans quelque maison privée, affichant, dit Yeats, l'horreur de la bohème. Tous ces jeunes gens lancés à l'assaut du Parnasse lisaient et comparaient leurs vers; on sait qu'ils publièrent en collaboration deux volumes de poèmes qui sont parmi les principales manifestations de la décadence. Lionel Johnson et Ernest Dowson eurent d'amicales relations avec W. B. Yeats; un peu plus tard, il se lia avec Arthur Symons, qu'il appréciait pour lui-même, et comme initiateur ou intermédiaire; car, fréquemment à Paris, le théoricien des « nineties » en revenait plein de la gloire de Verhaeren et de Maeterlinck. Traducteur incomparable de Verlaine et de Mallarmé, il apprenait au jeune Irlandais à les mieux connaître; ou bien, avec Lionel Johnson, il allait à Oxford, visiter celui que tous considéraient comme leur maître; et il en rapportait les oracles.

Si Rossetti était pour nous, écrit Yeats, une influence subconsciente, et peut-être la plus puissante de toutes, nous demandions consciemment à Pater notre philosophie. Relisant *Marius l'Epicurien* quelque trente ans plus tard, il s'attend à une désillusion, et note non sans surprise que le livre le frappe comme le plus bel exemple que nous ayons de la prose moderne. Mais il rend l'esprit qui animait les *Studies in the History of the Renaissance* responsable des désastres, des suicides, des morts prématurées, des ruines matérielles ou morales qui justifient le titre d'un chapitre dans son *Autobiographie* : *The Tragic Generation*. « Il nous apprit à marcher sur la corde raide par un ciel serein », dit-il, « et nous laissa essayant d'affermir nos pieds sur une corde détendue en pleine tempête; il nous fit cultivés, cérémonieux, raffinés et distants dans toutes nos relations... ».

W. B. Yeats fut de l'équipe du *Yellow Book*; et il collabora à la fondation du *Savoy*, avec Arthur Symons (qui était alors son voisin de chambre dans le quartier du Temple) et avec A. Beardsley. Il a raconté avec indignation l'ostracisme qui frappa ce précoce et inquiétant génie et la façon dont les soupçons et le scandale qui pesèrent sur lui réagirent sur son sentiment de lui-même, sur sa vie et sur sa mort, tout en traçant de lui un portrait

(<sup>1</sup>) *Autobiographies. Four Years, 1887-1891.*

subtil et attachant. Enfin il a décrit la carrière météorique du *Savoy*, et analysé les causes de sa brusque chute.

Contribuant ainsi à l'histoire de la décadence sous presque tous ses aspects, il en traduit fortement l'originalité jusque dans ses caractères morbides ou pervers. A. Symons, en particulier, apparaît dans ses souvenirs plus lourdement tributaire du déséquilibre mental et moral que sa critique clairvoyante et mesurée ne le donnerait à penser. Il interroge avec émotion les destinées dramatiques dont il a été le témoin; mais il ne se désolidarise pas d'avec son époque : « j'avais rencontré », écrit-il après la fondation du « Rhymers' Club », « tous ceux qui devaient rendre les « *nineties* » du siècle dernier de tragique mémoire dans l'histoire de la littérature; mais à ce moment, nous étions tous apparemment égaux devant l'art et devant la fortune... ». Il manifesta sa sympathie pour Oscar Wilde, alors que celui-ci était renoncé par tous, ou bien près; il semblait voir en tous ses amis une âme pure même à travers leurs vices. Il réclame pour la littérature le privilège qu'on reconnaît à la science de tout explorer; et à ceux qui pourraient objecter, écrit-il, « que la génération à laquelle j'appartiens a trouvé ses délices dans une préférence contraire à l'esprit scientifique pour les sujets longtemps défendus, on peut opposer une réponse évidente : il est particulièrement important d'explorer ce qui a été longtemps défendu; et cela non pas dans une intention morale élevée, mais avec entrain, par allègre provocation, ou par amour du libre jeu de l'esprit... ».

Par son anti-intellectualisme il appartient à l'esthétisme sous sa forme la plus générale. Il est le digne fils du père qui défendait la primauté de l'émotion, dans l'échelle des valeurs morales, en écrivant à E. Dowden. Profondément religieux, il fut comme beaucoup d'autres, dit-il, détaché de la foi par Huxley et Tyndall; et il les détestait cordialement pour cela; autant qu'il méprisait le préjugé d'objectivité et le matérialisme qu'à ses yeux ils incarnaient. Il leur associait les peintres réalistes Bastien-Lepage et Carolus Duran; et ces quatre noms sont mentionnés par lui comme synonymes du philistinisme le plus épais; leurs disciples, dit-il, non seulement affirment que le sujet en art n'a aucune importance, mais encore proclament l'indépendance des arts à l'égard les uns des autres; et pareilles hérésies entraînent leur propre condamnation. Il n'échappait pas toujours à l'influence du rationalisme scientifique; il se sentait parfois, avoue-t-il, envahi par l'impression que le monde n'était qu'un assemblage maladroît de fragments. Et cependant il sentait que l'unité de l'homme et de la race était essentielle à la création artistique.

Ce principe d'unité qui lui échappait, il chercha à le reconquérir par la théosophie; et il se lança dans l'étude des sciences occultes, des théories mystiques, ou des phénomènes de magie et de seconde vue. En cela même, il ne s'éloignait pas de la décadence : le Dorian Gray d'Oscar Wilde avait subi l'attrait des mystères défendus; et Machen en a fait l'aliment principal de son art.



Avant même d'avoir quitté l'Académie de peinture à Dublin, il s'initiait à la théosophie, expérimentait en matière de spiritisme et d'alchimie, se révélait médium, et communiquait ses découvertes à l'« Hermetic Society », qui tenait ses assises dans les combles d'une maison de York Street; il étudiait avec passion le Bouddhisme ésotérique; lui et ses condisciples obtenaient d'un professeur de Trinity College une conférence sur la magie orientale, et faisaient venir de Londres un Brahmane pour entendre sa doctrine. « Ce fut mon premier contact, écrit-il, avec une philosophie qui confirma mes vagues spéculations, et me sembla à la fois satisfaire à mon besoin de logique et d'infini ». Quand Madame Blavatsky vint s'établir à Londres, il devint un des familiers de sa maison, bien qu'il apporte à la décrire une certaine disposition critique, et qu'il ait été discrètement congédié par elle comme un esprit dangereux, propre à répandre le trouble et le scepticisme. On a vu qu'à Paris, il poursuivait des recherches et des réflexions analogues. Les années de travail que lui coûta l'édition des œuvres complètes de Blake, précédées d'un mémoire et publiées en collaboration avec Edwin Ellis en 1892, le maintinrent dans la même atmosphère; pour interpréter les *Livres Prophétiques*, il dut approfondir les systèmes de Boehme et de Swedenborg, comme les traditions de la Cabale.

Tout semble conspirer pour développer en lui le sentiment du surnaturel : ses amis, et au premier rang cet étrange Macgregor Mathers, qui lui enseigna la valeur et l'usage des « symboles »; ses entreprises littéraires; les croyances et les superstitions de son Irlande, où il retournait toujours avec bonheur, et où il rêvait de fonder, sur un récif, un sanctuaire et un ordre monastique dont il établit minutieusement dans sa pensée les articles de foi, les mystères et le rituel; de surprenantes conversions; les récits d'une servante douée de seconde vue. Les aventures spirituelles de W. B. Yeats dans ce domaine sont d'une bizarrerie déconcertante. Il faudrait pour y entrer et les interpréter le suivre dans de longues et abstruses études. Il semble qu'il ait été guidé dans ces méditations et ces tentatives, qui défient la raison, par une conviction d'ordre esthétique : celle qui lui inspira la fondation de la « Société Hermétique » à Dublin, avant ses vingt ans : « le don de vision des grands poètes est ce qui nous rapproche le plus d'une religion révélée — dit-il — et leur mythologie, leurs esprits des eaux et des vents sont vrais à la lettre... ». Pour Ernest A. Boyd<sup>2</sup>, le mysticisme de Yeats, quelque sincère qu'il soit, est avant tout littéraire; un véritable illuminé soutient-il, preuves à l'appui, n'userait pas des expressions qu'il emploie. Peut-être est-ce là le secret de cet esprit de finesse qui pénètre tous ses jugements et qui, jusque dans les nuages, les rayons et les ombres d'une imagination délirante, donne à sa pensée une sérénité et une vigueur rassurantes.

\* \* \*

(<sup>2</sup>) *Ireland's Literary Renaissance.*

## 3) W. B. Yeats, théoricien.

Son œuvre critique apporte la preuve de cette vigueur et de cette sérénité. Il a défendu la cause de la jeune littérature irlandaise, défini son originalité et exposé ses droits à l'intérêt général à la pointe d'une plume experte, élevant souvent le débat jusqu'à une discussion de principes, dans *Literary Ideals of Ireland* (1899) et *Ideals in Ireland* (1901). Surtout, il a réuni sous les titres de *Ideas of Good and Evil* (1913), *Discoveries* (1907), et *The Cutting of an Agate* (1912) des appréciations ou des réflexions dont les plus caractéristiques remontent aux « nineties », et qui contiennent une théorie personnelle de l'art, en même temps qu'un jugement d'ensemble sur le mouvement littéraire des années récentes.

Le premier de ces livres, et le plus important — *Ideas of Good and Evil* — emprunte son nom à Blake, qui voulait désigner ainsi un recueil de pièces lyriques. L'esthétique qu'on en pourrait dégager n'est pas très différente de l'idéalisme de Platon, dit Forrest-Reid, bien qu'elle s'exprime en des images différentes, et s'appuie sur une longue série d'autorités, après celles des philosophes platoniciens et néo-platoniciens : sur Blake, « ce symboliste qui eut à inventer ses symboles et qui dut se créer de toutes pièces une mythologie (*William Blake and the Imagination, William Blake and his Illustrations of the Divine Comedy*, 1897) ; sur Shelley, qui donna à la littérature anglaise un de ses livres sacrés, *Prometheus Unbound*, et vécut dans un monde transfiguré (*Shelley's Poetry*, 1900) ; sur Keats qui, sans construire de symboles indépendants et complets, trouva son être dans une atmosphère imprégnée de divines suggestions ; sur les « Pré-raphaélites », William Morris (*Happiest of the Poets*, 1902) et Dante Gabriel Rossetti qui « se languissait d'un monde exclusivement composé d'essences, de forces libérées et d'impossibles puretés » ; et plus encore sur les symbolistes français contemporains, Villiers de l'Isle-Adam et Mallarmé ou sur Maeterlinck, et leur interprète en Angleterre, Arthur Symons (*Symbolism in Painting*, 1898 et *The Symbolism of Poetry*, 1900).

Le symbolisme est tout autre chose, pour W. B. Yeats, qu'un procédé poétique. C'est, avec plus de plénitude peut-être que pour aucun autre, une religion ; c'est la révélation d'une réalité plus essentielle que celle des apparences. Un symbole n'est, d'ailleurs, arbitraire et individuel que sous sa forme inférieure ; de par sa nature, il fait appel à une profonde mémoire, à une profonde expérience, à une puissance d'imagination collective par lesquelles l'homme connaît le divin et perçoit une vérité plus haute que celle de la raison. Les poètes modernes les plus émancipés n'ont pas divorcé d'avec la foi comme une critique à courte vue voudrait le faire croire ; le symbolisme contemporain ne diffère de l'art religieux d'un Giotto qu'en ce qu'il a accepté et fait siens tous les systèmes de symboles — ceux de la nature, des mythologies et de l'occultisme. Et l'art sera religieux ou il ne sera pas : comment

aurait-il raison du mal mortel qui ronge lentement le cœur des hommes, et que nous appelons le progrès; comment poserait-il le doigt sur les fibres du cœur pour les faire vibrer à nouveau, s'il ne redevenait l'incarnation d'une foi, comme il le fut jadis? (*The Symbolism of Poetry*, 1900).

Une telle doctrine s'accorde avec tout le mouvement intuitionniste de la pensée; le Celtisme, qui y joue un rôle considérable, y apparaît néanmoins comme subordonné au mysticisme et au culte de la beauté. Les traditions et les légendes de l'Irlande apportent à l'art, dit Yeats, un ensemble d'images et de croyances dont il ne s'est pas prévalu depuis des siècles reculés; et une jeunesse de cœur due à des conditions de vie plus primitives que celles de presque toute l'Europe. Là où Matthew Arnold écrit : « le Celte », précise-t-il, « je préfère penser : les chasseurs, les pêcheurs de jadis, et ceux qui dansent avec extase parmi les colines et les bois » (*The Celtic Element in Literature*, 1897); et, en termes cryptiques, il proclame dans ses *Discoveries* que « la fin de l'art est l'extase éveillée par la présence, devant un esprit éternel, de ce qui est permanent dans l'univers ». Il est impossible de ne pas noter ici la ressemblance qui unit les idées de Yeats sur l'art à celles d'un autre représentant du Celtisme, féru d'une magie différente et plus sombre, mais féconde en suggestions poétiques : le Gallois Arthur Machen. Car celui-ci a fait de l'extase, on l'a vu, le critérium de tout art véritable (v. chap. VII); et toute haute littérature est aussi pour lui l'expression d'une âme primitive et solitaire, sensible au magnétisme mystérieux des forces naturelles.

Yeats interprète le mouvement général de la pensée contemporaine comme une réaction contre le rationalisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, aggravé par le matérialisme du XIX<sup>e</sup>; c'est là le sens, dit-il, du symbolisme, qui a atteint sa perfection en Allemagne avec Wagner, en France avec Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé et Maeterlinck, et qui a influencé Ibsen, au début de sa carrière, de même que d'Annunzio. Et la « décadence » elle-même est un signe annonciateur de cette rédemption par la beauté. Si elle marque pour lui un retour à la mythologie et au paganisme, les auteurs anciens auxquels sa pensée revient avec prédilection ne sont point Anacréon, Théocrite, Ovide ou Lucien, mais Homère ou Porphyre; et les dieux antiques se mêlent familièrement dans son œuvre aux pures divinités nordiques. Pâles lumières; pâles couleurs; pâles contours; pâles actions : tels sont les caractères qui se retrouvent aujourd'hui dans toutes les littératures, dit-il; et c'est ce qu'on appelle la « décadence », mais il préfère les désigner lui-même comme : « l'automne du corps ». Car « l'art, qui sommeille, rêve de révélations futures, comme la feuille qui se détache laisse à la tige un bourgeon de printemps... ». L'homme a « courtoisé et conquis le monde; et ses forces s'y sont usées; voici le moment où il s'apprête à remonter, les épaules chargées du trésor qu'il a mis si longtemps à amasser, l'escalier qu'il descend depuis son premier jour ». Même les plus grands parmi les poètes ont détourné l'art de sa fin pour en faire une critique de la vie; avec Mallarmé et ses

disciples, il revient à son caractère véritable (*The Autumn of the Body*, 1898). Et si l'art nouveau offense la morale courante, il ne saurait cependant trouver de règle qu'en lui-même; car la seule loi à laquelle l'artiste puisse obéir est celle du mystérieux instinct qui consiste à découvrir des émotions immortelles en nos désirs mortels, un espoir indéfectible en nos ambitions vulgaires, un amour divin en nos amours humaines (*The Moods*, 1895).

\* \* \*

#### 4) W. B. Yeats: Le culte de la Rose.

Non seulement par son rôle, par ses amitiés, par les influences qu'il subit ou exerça, et par ses idées, W. B. Yeats est inséparable de l'esthétisme décadent, mais il lui a donné, de son propre aveu, un recueil de vers, un drame lyrique et un volume de contes qui sont parmi les expressions les plus typiques de son art. La sincérité et l'originalité essentielles de son inspiration lui permettent de reconnaître généreusement ses dettes. Ce sont les traductions de Mallarmé par A. Symons, dit-il, qui ont donné leur forme aux poèmes de *The Wind among the Reeds* (1899), dans lesquels la mélancolie d'une âme errante et dispersée, inquiète et passionnée, gémit dans le vent qui souffle en Irlande, se reflète dans ses lacs, et se mêle à ses chansons; de même qu'elles ont inspiré *The Shadowy Waters* (1900), ce drame où la mélodie du vers accompagne une symphonie en bleu, en vert et en or; tandis que Villiers de l'Isle-Adam est, déclare-t-il, à la source de tout ce qui, dans *Rosa Alchemica* (1897), ne provient pas de Pater.

L'étrangeté de ses visions, pourtant, l'émotion qui s'y associe et le double sens qu'il leur prête, lui appartiennent en propre. Il n'a pas d'abord séparé les légendes qui lui venaient de son pays natal et celles dans lesquelles il projetait son inquiétude spirituelle. L'harmonie s'établit d'autant plus facilement entre les contes qu'il intitule : *The Secret Rose*, *The Tables of the Law* ou *The Adoration of the Magi* (1896-1897), que tous se déroulent en Irlande; les tentatives de Michael Robartes pour forcer les barrières qui nous emprisonnent et les récits de « Red Hanrahan » nous transportent également dans l'Île Verte; l'un et l'autre sont, en outre, l'incarnation de principes spirituels : l'ancien étudiant du quartier latin, non moins que le maître d'école ambulante qui, son Virgile sous le bras et son encrier au cou, tient dans les fermes le rôle du barde éternel, et dont les fées d'Irlande se jouent avec la cruauté qu'elles réservent à ceux qu'elles aiment. Dans les notes qu'il a ajoutées à *The Wind among the Reeds*, Yeats compare leurs caractères en termes sibyllins : « Michael Robartes est le feu reflété dans l'eau », dit-il; ou l'orgueil d'une imagination qui médite sur la grandeur de ses possessions; ou encore l'adoration des mages; tandis que Hanrahan est le feu emporté par le vent; la simplicité d'une imagination trop mobile

pour acquérir des biens durables; autrement dit, l'adoration des bergers... ».

Les récits où ils figurent se ressemblent sous un autre rapport encore : ils expriment un pessimisme à l'égard de la vie qui a la véhémence d'une passion, et qui trouve son contre-poids dans une adoration pour la beauté d'autant plus pénétrante qu'elle est implicite. Le jeune roi que les sorcières irlandaises ont voué au faucon dès sa naissance est séparé des autres hommes autant par la sagesse qui l'élève au-dessus de leurs aveuglements et de leurs mesquins intérêts que par les plumes qui se mêlent à sa chevelure; de la femme qu'il aime en vain, il apprend qu'il est un objet d'horreur et d'effroi parmi eux; rejetant une puissance dérisoire, il les abandonne à leur petitesse et disparaît dans l'inconnu :

« Some believed that he found his eternal abode among the demons and some that he dwelt henceforth with the dark and dreadful goddesses, who sit all night among the pools in the forest, watching the constellations rising and setting in those desolate mirrors » <sup>3</sup>.

Le vieil ermite, dans son monastère en ruine au bord d'un lac, a usé ses jours à chercher le secret de la jeunesse éternelle; à bout de sortilèges, éperdu d'espoir, il touche à la révélation suprême; mais, usé par sa longue attente, il la trouve, par une nuit de printemps, dans la mort seulement. Les fleurs dont il a fait emplir sa hutte, la lumière tamisée par le feuillage et la pénombre verte qui l'environnent sont si douces, les roses et les lis qui reposent entre ses mains décharnées sont si frais et si odorants, la poésie du lieu et de l'heure est rendue d'une façon si pénétrante, qu'on ne sait si l'on respire l'enivrement ou le désespoir <sup>4</sup>.

La vision du vieux chevalier de Saint-Jean, dans *Out of the Rose*, s'apparente directement à celle qu'on trouve dans les contes les plus décadents de Yeats; mais elle en montre uniquement l'aspect idéal. Le héros porte à son heaume la fleur de rubis, symbole de la rose de feu qu'un croisé venu de Palestine lui a jadis révélée, et qu'il a pour mission de proclamer et de défendre, dans la nuit d'un siècle où les hommes se détournent de la lumière qui brille dans leur propre cœur pour rendre hommage à l'ordre extérieur et à la fixité. Champion du bien et du beau, il s'achemine d'Orient vers les fies occidentales, parce qu'on les lui a dites ravagées par les guerres et la rapine plus que tout autre pays; il espère y trouver la mort, qui seule peut l'unir à Dieu; et il erre, nouveau Don Quichotte, en quête d'aventures héroïques. Il est joué par des rustres, blessé par des voleurs, et il s'éteint en chantant les psaumes, assisté par un innocent, qui est demeuré auprès de lui alors que tous l'abandonnaient. Ainsi s'achève et se résoud le contraste entre la sublimité et la bassesse ou l'inconscience humaine.

Dans *Rosa Alchemica* (1896), le symbole de la rose, sans cesser d'être

(<sup>3</sup>) Cité par Forrest Reid. *W. B. Yeats, a Critical Study*, p. 134.

(<sup>4</sup>) *The Heart of Spring*.

reconnaissable, prend un caractère différent; et le texte en épigraphe, emprunté à Euripide, rend bien l'indécision morale fondamentale qui donne à l'inspiration sa prise particulière :

« O blessed and happy he, who knowing the mysteries of the Gods sanctifies his life and purifies his soul, celebrating orgies in the mountains with holy purifications ».

Avant tout, c'est une atmosphère, un ton émotif que Yeats cherche à créer. Action, descriptions, caractères, ne comptent que dans la mesure où ils y contribuent; et l'auteur tient le rôle principal. Il se donne d'abord le recul du temps; il y a bien des années que Michael Robartes a franchi son seuil pour la dernière fois; et c'était déjà alors pour lui un fantôme surgi de son passé, venu lui rappeler les tentations du temps où tous deux étaient étudiants à Paris. Il a été depuis le témoin épouvanté de la fin tragique de son ami; il a renié les hérésies auxquelles ce dangereux compagnon l'avait entraîné; il a appris l'humilité du cœur et de l'esprit; et il égrène son rosaire pour écarter les esprits pervers qui rôdent autour de nous.

Alors s'ouvrent les arcanes de sa mémoire. Au moment où Michael Robartes lui rendit cette mémorable visite, il venait de publier un petit traité, *Rosa Alchemica*, à la manière de Sir Thomas Browne, sur un sujet qui les avait jadis passionnés tous deux : l'alchimie; et il avait parlé de cette science méconnue avec une chaleur d'approbation propre à donner le change à quiconque ignore « cette sympathie d'artiste, qui est faite pour moitié de pitié à l'égard de tout ce qui a ému le cœur des hommes ». Il avait d'ailleurs compris de bonne heure que la doctrine des anciens alchimistes n'était pas seulement une chimère attachée à la matière; mais une philosophie qu'ils appliquaient au monde, aux éléments et à l'homme lui-même, cherchant à convertir les métaux vulgaires en or à seul titre d'exemple, et en tant que partie d'une transmutation universelle des choses en quelque substance divine et impérissable; cela lui avait permis de faire, de son petit livre, une rêverie fantaisiste sur le passage de la vie à l'art, et le cri d'un désir ardent pour un monde composé entièrement d'essences.

Il a accordé le décor de sa vie au ton habituel de ses méditations et de ses rêveries; et elles s'entourent d'harmonies et de résonances, à mesure qu'il évoque les lourdes tapisseries où sont figurés des paons au plumage bleu et mordoré qui drapent ses portes; ou bien la vierge de Crivelli qui tient à la main une rose dont la forme est si délicate et si précise qu'on dirait une pensée plutôt qu'une fleur. Ses tableaux lui donnent l'extase d'un chrétien sans qu'il en subisse l'esclavage, dit-il; et ses statuettes de dieux ou déesses, les délices qu'éprouvait un païen au spectacle de la beauté, sans la terreur d'une Némésis toujours vigilante; ses livres sont luxueusement reliés de couleurs choisies : Shakespeare en un orange triomphant parce que la gloire du siècle lui appartient; Dante en un rouge fuligineux qui évoque ses sombres colères; et Milton en bleu-gris comme il convient à son calme souverain.



Solitaire et retiré presque autant que des Esseintes, dans un milieu où tout lui est exquis, vivant délibérément par l'imagination seule, il se félicite de savourer tout ce qu'il désire des passions humaines sans rien connaître de leur amertume ou de leurs excès; de s'être séparé du monde, mais d'en avoir gardé le brillant reflet, individuel, indissoluble, tel un miroir d'acier. La beauté et la paix, pense-t-il, sont à lui pour jamais; et les oiseaux d'Héra en sont les gardiens.

Cependant, au fond de lui-même sourd un doute secret, qui devient un noir et dévorant chagrin. Il sent qu'il n'a point part au monde divin dont il a réuni autour de lui les emblèmes; qu'il accumule l'or recueilli dans d'autres creusets que le sien; et que le rêve sublime de l'alchimiste, la transmutation d'un cœur défaillant en un esprit invincible, est aussi loin de lui que jamais.

Et c'est sur ces entrefaites qu'apparaît à sa porte, dans le silence de la nuit, Michael Robartes, attiré à lui par la sympathie qu'il a cru lire dans son livre; Michael Robartes, qui vient lui rappeler les expériences de magie auxquelles ils se sont livrés ensemble, et lui arracher une adhésion jadis refusée. En vain l'auteur se défend contre le magnétisme de cette étrange figure, de cet être qui tient du paysan, du saint et du débauché, dit-il, avec ses vêtements grossiers, son regard de flammes, sa chevelure ardente; avec ses lèvres sensitives et frémissantes. En vain il résiste aux objurgations passionnées qui l'invitent à un commerce défendu avec les dieux éternels; en vain il objecte : pourquoi Eleusis, plutôt que le Calvaire? et crie que ce sont là les idées qui surgissent des civilisations à leur déclin et s'emparent d'esprits dégénérés : les nuages de l'encens apporté par Michael Robartes emplissent sa chambre; les murs vacillent autour de lui; une nuit plus profonde que celle du soleil l'environne, où luisent seules les plumes de ses paons dont chaque teinte est devenue aussi brillante que si elle était animée d'un esprit vivant; et lorsqu'il essaie de frapper son tentateur, le brûle-parfum, s'échappant de ses mains, roule avec fracas; d'immenses plumes de flamme se referment sur lui; un tumulte de voix s'élève — de plus en plus hautes, de plus en plus lointaines — jusqu'à ce que retentisse un cri d'exultation : « le miroir est brisé — en deux — en trois morceaux... le miroir est brisé en fragments innombrables! »

Lorsque l'auteur revient à lui, il est vaincu, et roule de vision en vision. Ce récit de quelque trente pages est si pleinement, si continument inspiré par l'esthétisme et par la décadence qu'il en faudrait presque citer chaque ligne. Les deux amis s'en vont en une région déserte de la côte irlandaise où, à l'extrémité d'une digue battue par les flots, l'ordre de la « *Rosa Alchemica* » célèbre ses rites. Laisse à lui-même avec le livre sacré du culte, le néophyte y apprend, en une riche mythologie imaginative, la réalité objective des émotions, l'existence indépendante des pensées, leur puissance de transmission, d'évocation et de création. Il prend ensuite part

à la danse mystique qui se déroule dans une salle circulaire dont les dalles de jade portent l'effigie du crucifié, foulée aux pieds par les danseurs, « pour que son unité soit brisée par leur multitude ». Des piliers vertigineux, faits de formes mouvantes qui sont celles d'esprits et de dieux, montent, et soutiennent une voûte formée par les pétales d'une rose resplendissante. Les murs sont couverts de mosaïques représentant un combat entre des anges pâles comme la mort et les divinités antiques. Le rythme du style et le choix des images suggèrent le mouvement grave, puis l'accélération de la danse, le trouble et l'enivrement des sens; les pétales se détachent lentement et tombent à travers un nuage d'encens, en formes incertaines qui, graduellement, se précisent et se colorent : ce sont les divinités des religions détruites — dieux d'Egypte avec leur bec de vautour ou leur museau de chat; et dieux de la Grèce; ou bien êtres fantastiques, issus des terreurs ou de l'illusion humaines; et bientôt il n'est plus de mortel qui ne foule le sol aux côtés d'un immortel.

L'initié, épuisé, tombe dans l'inconscience; et quand il ouvre les yeux, il trouve autour de lui, sous la lumière grise du jour, dans une pièce délabrée, ornée de peintures rudimentaires, quelques danseurs endormis, dont les visages pâles et ravagés ressemblent à des masques. Les paysans et les pêcheurs des environs, alarmés par de vagues rumeurs de sacrilège, assiègent le temple. Epouvanté de ce qu'il a vu autant que de leurs menaces, l'auteur s'enfuit. Il ne songe plus depuis qu'à expier son égarement; car « celui dont le nom est légion » a une nuit étendu sur lui son empire.

Qui lui a appartenu, lui demeure toujours soumis en quelque mesure. L'expérience qu'il en fait est le sujet d'un second conte, *The Tables of the Law* (1896). Cette fois c'est un prêtre irlandais de haute lignée, à-demi moine, à-demi soldat de fortune, qui jouera le rôle de tentateur : « type de notre race quand elle est montée plus haut ou est tombée plus bas que le formalisme d'une demi-éducation, ou celui du rationalisme que supposent les affirmations conventionnelles, Aherne en a les désirs — si illimités qu'aucun objet humain ne saurait les satisfaire; les intuitions — si immatérielles que leurs flammes soudaines et lointaines nous laissent environnés d'une lourde obscurité ». Il conduit l'auteur à sa chapelle privée par un passage orné de peintures; aux murs lui sourient des visages qui semblent refléter une âme éperdue entre l'exaltation de l'esprit et l'exaltation de la chair; des visages semblables à de minces flammes tels que les figurent les symbolistes modernes ou les « Pré-raphaélites »; sans doute parce qu'en son jeune âge il goûta en ce lieu les transports d'une foi médiévale, il lui semble, en y pénétrant, entrer dans l'éternité. Son guide lui met alors entre les mains, sous une triple enveloppe de métal ciselé et de cuir gravé, enrichie par l'art et la somptuosité du moyen-âge et de la Renaissance, le seul manuscrit existant d'une œuvre dont l'auteur, Joachim de Flore, fut jadis persécuté pour ses hérésies; et voici que, tournant avec respect les feuillets jaunis, il y trouve

un étrange renversement du décalogue; les enfants sont loués pour avoir désobéi à leurs parents, qui voulaient les assujettir à de fausses règles; et ceux qui ont séduit les femmes des autres sont bénis, parce qu'ils ont révélé la puissance et la profondeur de l'amour.

Tous les articles de la loi sont ainsi retournés dans un esprit de violence qui est en même temps un esprit de révérence. Les paraboles d'Oscar Wilde, qui avaient beaucoup frappé Yeats, sont probablement à la source de cette tentative, pieuse autant que sacrilège; car le trouble particulier qui se dégage de ce nouveau décalogue vient de ce que l'inspiration n'en est pas changée; les adeptes du mysticisme y reconnaîtraient le désir ardent et désespéré d'un idéal pur, libre et brûlant comme une flamme. Il ne saurait être renié par quiconque a répété en soi-même que la lettre tue, tandis que l'esprit vivifie. Si nous avons là un exemple typique de la décadence, c'est sans doute l'occasion de parler d'une décadence « évangelique », et de rappeler, outre le tableau du Christianisme primitif tracé par Walter Pater dans *Marius*, l'attrait que la figure traditionnelle du Christ a eu pour Oscar Wilde et, plus récemment, pour George Moore.

C'est cependant comme une tentation que se présente la nouvelle doctrine, si l'on s'en tient au récit. Car, pour avoir voulu vivre cette hautaine et ambitieuse morale, Aherne perd son âme; ce personnage fut peut-être suggéré à Yeats par un vieux prêtre, dont il parle dans son autobiographie, et qui, membre de la « Sté Hermétique » en 1887, avait été jeté par ses propres visions dans un état de perpétuelle terreur. Lorsque l'auteur le retrouve quelques années plus tard, il n'est plus que l'ombre de lui-même; et son visage, où rayonnait l'enthousiasme, ressemble à un masque sans vie. Il fut d'abord au comble du bonheur, dit-il; il lui semblait toucher le cœur de Dieu; puis tout changea; il fut envahi de tristesse; et il lui fut révélé que l'homme ne peut atteindre au cœur de Dieu que par le sentiment d'une séparation, que nous appelons le péché; or il est devenu incapable de pécher, parce qu'il a découvert la loi de son être; et il ne peut plus désormais que réussir ou échouer dans l'expression de soi-même; car il a renié les préceptes arbitraires et simples que Dieu a donnés à l'homme pour qu'il puisse pécher et se repentir...

Et l'auteur, en l'écoutant, apprend alors par une seconde vision combien il est resté proche des mystères défendus; invisibles pour Aherne, de pâles silhouettes vêtues de pourpre lui apparaissent, élevant, de leurs bras blancs comme l'argent, des torches fantômes, d'où tombe en larges gouttes une résine brûlante tandis que l'encens monte en nuages. Les torches s'agitent; et c'est comme si un immense oiseau de feu l'ensevelissait dans le frémissement de ses plumes de flammes, tandis que monte l'appel de l'au-delà, qui l'invite à l'extase : « I was full of terror, and thought they were going to fling their torches upon me, so that all I held dear, all that bound me to spiritual and social order would be burnt up, and my soul left naked

and shivering among the winds that are blown from beyond this world and from beyond the stars ». Il fuit, et ne passe plus désormais devant la demeure d'Aherne, que nul n'a revu ensuite; et il déplore le sort de son malheureux ami, sans doute chassé au loin par les esprits dont le nom est légion, qui demeurent dans l'abîme indéfini, et auxquels il obéit sans les voir.

Un troisième conte : *The Adoration of the Magi*, (1897), beaucoup plus court, est tellement extraordinaire qu'il est difficile d'en retenir une impression nette. W. B. Yeats y a combiné certains éléments, empruntés au spiritisme et à la magie, avec une intention personnelle, dans une atmosphère où se mêlent les apports d'Irlande, de Paris et de Palestine d'une façon si libre que le lecteur a peine à le suivre, et doit à l'occasion se contenter du plaisir que procurent infailliblement le mouvement du style, même lorsque les images présentent une certaine incohérence.

L'auteur par une nuit de neige, qui a jeté sur le monde, sous le ciel obscur, le charme d'un blanc silence, reçoit dans la retraite aux portes de laquelle veillent ses paons, la visite de trois vieillards mystérieux, qui chauffent à son feu leurs mains desséchées; ce sont trois sages d'où semble rayonner quelque auguste secret, et ils ont pour lui un message important; ils partent sans dire d'où ils viennent, ni où ils s'acheminent, dans leur éternel pèlerinage; et leurs pas ne laissent nulle empreinte sur la neige. Or l'auteur note leurs paroles, parce qu'« il n'est pas d'idée si dangereuse qu'elle ne le paraisse moins, quand elle est exprimée en un anglais sincère et attentif; et parce que, s'il est vrai que le voile du temple tremble aujourd'hui, comme le dit M. Mallarmé, aucune nouvelle de l'au-delà ne doit nous laisser indifférents ».

Ces trois vieillards vivent depuis l'origine des temps. Ils ont fréquenté S<sup>t</sup> Brandan, les bardes d'autrefois, et connu Michael Robartes; fixés en Irlande après des pérégrinations inconnues, ils conservent entre eux les traditions d'un passé oublié de tous, et entretiennent un commerce mystérieux avec les puissances secrètes. Un rêve les envoie à Paris, où une femme mourante leur enseignera des mots magiques, destinés à transformer le monde en y ramenant la beauté antique. Guidés par leurs visions et leurs songes, il se mettent à la recherche de sa maison, et ils la trouvent dans un quartier de prostituées. Là, dans une demeure sordide, ils sont introduits auprès d'une mourante dont le visage, qui a la transparence, le raffinement et la délicatesse de la porcelaine, exprime quelque immense désir insatisfait. Sentant les approches de la fin, elle appelait la venue de ses trois cousins d'Irlande, dit une voisine; et ils s'agenouillent auprès de sa couche.

Or cette femme est délivrée d'un être surnaturel, qui s'évanouit dans l'invisible; l'un des vieillards tombe en transe; un esprit parle par sa bouche; et il interprète ces signes : quand les Immortels désirent renverser les choses qui sont aujourd'hui, dit-il, et les remplacer par celles d'hier, ils n'ont, pour les aider à exécuter leurs desseins, que les êtres qui ont été rejetés par

l'ordre d'aujourd'hui. Inclinez-vous très bas, car ils ont choisi cette femme, dont le cœur a connu tous les égarements et le corps tous les désirs; cette femme, qui a été chassée hors du temps et repose dans le sein de l'éternité.

Lorsque celui qui parlait s'éveille et que les autres lui demandent s'il n'a pas eu quelque songe, selon la théorie mystique des « visions complémentaires » chère à Yeats, il décrit une étable dans laquelle reposait auprès de sa mère un enfant nouveau-né.

La femme, cependant, en rendant l'âme, étend les bras pour rappeler l'être qu'elle a mis au monde; elle le nomme, d'un souffle expirant; et les trois sages, déployant leurs parchemins, avec les trois plumes de l'aigle qui apprit la sagesse à saint Patrick, consignent les mots magiques, par la vertu desquels toute la poésie contemporaine cherchait à faire surgir une inspiration nouvelle : « Harsh-sweet — dear bitterness — ô solitude! — ô terror! »

L'incongruité des images nuit à l'harmonie artistique de ce dernier récit; Yeats y était sans doute rendu insensible par une longue familiarité avec les croyances et les traditions de la magie; le chant du coq par exemple, qui annonce une révélation, lui suggérerait plus directement qu'à ses lecteurs une manifestation d'Hermès, messenger des dieux. Il attachait une certaine importance à ce conte; car il écrivit à « Fiona Macleod », de Paris, en lui promettant de lui envoyer *The Secret Rose* : « je suis surtout curieux de savoir ce que vous penserez d'une histoire intitulée *The Adoration of the Magi*, qui est une demi-prophétie, de l'espèce la plus voilée »<sup>5</sup>. Il ne l'a jamais réécrite, et il l'a laissé subsister dans ses œuvres complètes, alors qu'il en bannissait plusieurs autres contes, rappelant ainsi d'une façon singulièrement audacieuse les conditions et les tares sociales ou morales qui ont entouré, sur les bords de la Seine, la naissance d'un idéal nouveau; et, par un détour surprenant, affirmant les rapports qui rattachent à cet idéal la Renaissance Celtique, sous l'égide d'un christianisme vague et lointain, autant que radicalement anti-orthodoxe.

Malgré une apparente condamnation de principe, il donne l'adhésion de son cœur et de son âme d'artiste à une conception de la beauté qui associait d'une manière troublante et parfois dramatique l'émoi des sens à l'émoi de l'esprit, la douleur à l'extase, et qui portait la rébellion contre l'ordre existant jusqu'à la négation de la vie. L'exhortation qu'il a trouvée dans Villiers de l'Isle-Adam, alors qu'il lisait *Axel* « comme un texte sacré », a éveillé en lui un écho qui ne s'est jamais entièrement éteint : « la terre, dis-tu?... C'est-elle, ne le vois-tu pas, qui est devenue l'illusion! Reconnais-le, Sarah : nous avons détruit dans nos étranges cœurs l'amour de la vie; et c'est bien en réalité que nous sommes devenus nos âmes! Accepter désormais de vivre ne serait qu'un sacrilège envers nous mêmes. Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous... ».

(<sup>5</sup>) William Sharp : *A Memoir Compiled by his Wife*, chap. 18.

Forrest Reid lui reproche, avec de bonnes raisons, son anarchie, son idéalisation superstitieuse des simples et des innocents, dont il fait d'ordinaire les interprètes de l'au-delà; la confusion qu'il maintient entre l'enivrement physique et les divines extases; et cette morale mystique, semblable à celle de Blake, qui procède souvent par renversement des valeurs<sup>6</sup>. Même en faisant abstraction de la puissance de suggestion qu'elle possède dans l'ordre artistique, pareille attitude est cependant défendable. Elle contribue à maintenir vivante une acuité de perception, une intuition morale qui sans cesse risquent d'être étouffées par les conventions, les lois et les coutumes, des plus machinales aux plus attentives et aux plus révérees. L'esthétisme chez Yeats, même lorsqu'il s'allie à la décadence, est toujours une sorte d'idéalisme, il ne le faut pas oublier. Il fait l'apologie du vice, note son biographe, avec une innocence d'ascète. Son paganisme n'est pas celui de Théocrite, on l'a vu; et les modèles antiques auxquels il aime à se reporter restent Platon ou Porphyre.

S'il n'a jamais été celui qui conte *Rosa Alchemica*, tremblant au souvenir de ses visions, et récitant son rosaire pour chasser les démons, le trouble qu'exprime la dualité de ses caractères n'en est pas moins sincère; il ne serait pas humain autrement; et son art n'aurait pas les résonances dramatiques et les dissonances qui l'approfondissent et l'enrichissent. Il a connu le vertige de l'esprit et du cœur devant « the freedom that maddens, and the light that bewilders » (*The Land of Heart's Desire*). Il n'est pas revenu ostensiblement à une foi dogmatique et orthodoxe; il n'a pas changé d'une façon fondamentale le ton de sa poésie. Mais il a cherché l'apaisement en revenant consciemment et volontairement aux traditions populaires de son Irlande et à la sagesse collective de sa nation.

Ni à Londres, ni à Paris il ne les avait oubliées. Les accueillantes maisons de famille où il passa de longues et fréquentes vacances pendant toute son enfance et sa jeunesse ont empêché que le contact fût jamais rompu entre lui et la terre natale. Son autobiographie en apporte le souffle, présent à toutes les époques de son existence. Ses premières tentatives littéraires s'en inspirent. Il édita quatre recueils de contes et récits irlandais de 1888 à 1892. Il publia en même temps dans le *Scots*, puis dans le *National Observer*, les études qu'il devait réunir sous le titre de *Celtic Twilight* en 1893. *John Sherman*, ce court et léger roman, le seul récit qu'il ait écrit sur un sujet moderne, exprime, en 1891, les nostalgies d'un jeune Irlandais exilé, qui parfois lui ressemble; et *Sligo* en forme le fond, tout comme Bruges celui du fameux roman de Rodenbach. La première œuvre en vers importante qui fit connaître son nom et reste associée à sa gloire, *The Wanderings of Oisín* (1889), évoque non seulement la légende, mais l'atmosphère et la lumière d'Irlande.

---

(<sup>6</sup>) W. B. Yeats, *A Critical Study*, 1915.



Il ne fut jamais un déraciné. Il redoutait l'artificialité, la fantaisie arbitraire, la préciosité auxquelles l'exposait sa susceptibilité aux impressions et aux émotions, et aussi la tendance à l'abstraction qui était une des tentations de son esprit; il se rappelle avoir prié pour qu'il lui fût donné d'y échapper, et de nourrir son imagination de réalités concrètes. « Quand j'eus achevé *The Secret Rose* et que j'écrivais *The Wind Among the Reeds* », dit-il dans la préface de *Where there is Nothing*, « une voyante me dit que mon inspiration venait de la lune, et que je devrais demeurer tout près des eaux, car il y avait trop, dans mes écrits, de ces petits joyaux de l'esprit qui viennent du soleil, et n'ont pas de nation... ».

Il suivit ce conseil en passant la plus grande partie de sa vie en Irlande après la fin du siècle, et en s'attachant à des sujets strictement nationaux. Son activité était d'ailleurs de plus en plus absorbée par la création d'un théâtre proprement irlandais. En outre, dans les éditions ultérieures de ses œuvres, il répartit en trois groupes les contes réunis sous le titre de *The Secret Rose*; et l'un d'eux seulement — *Rosa Alchemica* — porte les couleurs de la décadence. Il a récrit les histoires qu'il avait attribuées au personnage appelé Red Hanrahan, pour en éliminer les images et les incidents dérivés d'un symbolisme fantaisiste ou personnel, et les rapprocher de la langue paysanne. Ses admirateurs, tout comme ceux de Pater en semblable occasion, ne sont pas d'accord sur les avantages des changements que, d'édition à édition, il apporte à ses ouvrages; beaucoup les regrettent. Il faut se féliciter de ce qu'il ait laissé réimprimer tel quel *Rosa Alchemica* et y voir le signe qu'il sent avoir atteint là l'expression définitive d'un ordre d'impressions dont il s'est écarté, mais qu'il ne renie pas.

Quand tout est dit, l'art est pour lui très consciemment beaucoup plutôt une évasion qu'un moyen d'expression directe. Il parle souvent dans son autobiographie de ce « self » qu'il connaît mal, et qui est son moi ordinaire, et de cet « anti-self » qu'il connaît moins encore, et qui inspire ses œuvres. Son retour aux thèmes proprement irlandais est moins une déviation de l'esthétisme qu'une orientation vers un esthétisme plus tranquille et plus profond. « I know now », écrit-il à la fin de son autobiographie, « that revelation is from the self; but from that age-long memoried self that shapes the elaborate shell of the mollusc, and the child in the womb; that teaches the birds to make their nests; and I know that genius is a crisis that joins that buried self for certain moments to our trivial daily minds... ». Si les forces qui fécondent l'imagination ne favorisent pas, comme nous l'avons cru longtemps dans notre aveuglement, dit-il encore, ceux qui se détournent de la vie pour s'enfermer dans la contemplation, l'intensité émotive que Pater regardait comme le suprême privilège de l'artiste est cependant ce qui distingue leurs élus : « their purpose is to bring their chosen man to the greatest obstacle he may confront without despair... he and his sort alone earn contemplation, for it is only when the intellect has wrought the whole

of life to drama, to crisis, that we may live for contemplation, and yet keep our intensity ».

L'exaltation d'un esthétisme à la fois mystique et décadent contribua pour le poète à faire de la vie toute entière un drame spirituel, et lui permit, lorsqu'il adopta un idéal moins personnel et plus contemplatif, de garder cette intensité, qui est essentielle à l'art.

\* \* \*

##### 5) W. Sharp: Formation morale et littéraire.

Tandis que le rôle littéraire de Yeats s'élargissait jusqu'à nos jours, tandis qu'il s'adonnait de plus en plus au théâtre, et que les thèmes nationaux irlandais s'emparaient toujours davantage de son esprit, William Sharp, malgré sa participation à la Renaissance Celtique, appartient presque entièrement à l'esthétisme; et son œuvre de romancier ou de conteur est plus importante, plus originale et plus durable que ses vers, sa critique, ou les quelques pièces qu'il écrivit pour la scène. Né en 1855, il est mort peu après le tournant du siècle, en 1905. Il s'est révélé pendant les « nineties » et ne leur a guère survécu.

Fils d'un négociant écossais, héritier d'ancêtres scandinaves, il manifesta dès son enfance un goût prononcé pour la vie errante et l'aventure. Il avait pour la nature un sentiment passionné, parce qu'elle était pour lui toute entière vivante, animée de présences mystérieuses et surnaturelles; le récit de ses premières années est rempli de ses escapades, de ses rêveries et de ses visions; il s'échappa quatre fois de « Blair Lodge » où on l'avait mis en classe vers huit ans; et il essaya vainement de se faire emmener en mer en se cachant à bord d'un bateau. Il ne se réconcilia avec la vie scolaire que lorsque, ses parents s'étant fixés à Glasgow en 1867, il put achever ses études comme externe. A dix-huit ans, il disparut, et vécut plusieurs mois dans un campement de bohémiens. Des vacances qu'une santé fragile rendit particulièrement longues et fréquentes lui permirent de séjourner sur la côte ouest de l'Ecosse, dont les paysages, les mœurs et l'esprit imprégnèrent profondément sa sensibilité et son imagination. Etudiant à l'Université, puis clerc d'avoué à Glasgow, il ne perdit jamais le contact avec la vie solitaire et sauvage qu'il aimait chèrement, et qu'il appelait d'un terme chargé pour lui d'une émotion mystique : « the green life ».

Ecolier récalcitrant et distrait, il lut avec passion poètes et romanciers, historiens, critiques et philosophes pendant ses années d'Université et d'étude; en même temps, il se mettait à écrire et commençait une épopée sur l'homme, dont les parties devaient s'appeler : « Upland », « Woodland » et « Cloudland ». Cette activité déréglée mit ses jours en danger; il dut quitter ses livres et le rude climat natal pour le soleil d'Australie. Il y trouva la

santé, mais non pas la position qu'il espérait; et il revint en 1878 s'établir à Londres. Il avait perdu son père; et la nécessité pour lui de se faire une carrière devenait pressante; d'autant qu'il était fiancé depuis 1875 avec une cousine, qu'il épousa neuf ans plus tard, et qui nous a donné de lui une biographie abondante et suggestive. A corps perdu, il se donna à sa vocation littéraire; et il connut alors des périodes de pauvreté pendant lesquelles il lui arrivait, après un maigre déjeuner, de n'avoir d'autre nourriture que les marrons achetés aux coins des rues.

La poésie restait son objet, mais il dut gagner sa vie, d'abord comme employé de banque, puis comme journaliste, critique et publiciste. La liste de ses publications est d'une variété et d'une longueur déconcertantes. Il écrivit la chronique d'art au *Glasgow Herald* et collabora à une foule de périodiques; directeur de la collection des « *Canterbury Poets* », il y publia les Sonnets de Shakespeare, un recueil de sonnets anglais modernes et un autre de sonnets américains, un volume de « *Grandes Odes* » précédées d'introductions critiques, entre 1886 et 1890. Il édita les *Confessions of an Opium Eater* par de Quincey dans la *Camelot Series*. Il écrivit plusieurs biographies dans la collection des « Grands Ecrivains » — celles de Shelley en 1887, de Heine en 1888, de Browning en 1890. Il publia la Vie et les lettres du peintre Joseph Severn, en 1892. Il écrivit un roman sensationnel pour *The People's Friend*, et des récits d'aventures pour un journal d'enfants.

Toutes ces entreprises, et d'autres encore, étaient comme en marge de son activité véritable. Il avait le sentiment d'avoir un message à exprimer, une mission à remplir; et il cherchait sa voie avec acharnement, publiant d'ambitieux poèmes (*The Human Inheritance*, 1882; *Earth's Voices*, 1884; *Romantic Ballads and Poems of Phantasy*, 1888); un roman prophétique, *The Children of To Morrow*, (1889); des esquisses en prose rythmée, *Sospiri di Roma* (1891); une série d'« Interludes dramatiques » : *Vistas*, (1894); trois récits dont l'un est une nouvelle populaire, mélodramatique et réaliste, le second un conte fantastique, et le troisième une étude de psychologie moderne : *Madge o' the Pool* (1896); et cette liste est très loin d'être complète. Il faudrait y ajouter notamment plusieurs ouvrages inachevés; d'autres dont des fragments seuls ont été publiés; d'autres encore entrepris en collaboration, et de très nombreux articles critiques. Les écrits de William Sharp ont été recueillis par sa veuve; ceux qu'il en avait jugés dignes, ou qu'il n'avait pas condamnés explicitement, ont été réimprimés par ses soins en une édition définitive; mais ils étaient originellement si multiples et si dispersés qu'il est à peu près impossible d'en faire un dénombrement clair et complet.

L'avenir devait montrer que c'était là seulement une phase dans le développement de William Sharp; une préparation à une période d'expansion créatrice plus originale. On ne peut cependant la négliger, car il accueillit alors des idées ou des influences qui ne devaient jamais perdre leur

prise sur lui; et ce sont celles qui ont permis l'épanouissement de l'esthétisme en Angleterre à la fin du siècle.

Il obtint pour Rossetti une lettre de recommandation qui joua un grand rôle dans sa carrière; car, par son charme personnel et la ferveur de son admiration, il conquiert l'amitié du poète vieillissant, lui soumit ses vers, obtint ses encouragements et ses conseils: il se lia non seulement avec lui, mais avec les siens, et en particulier avec sa sœur Christina; il vécut grâce à lui dans la familiarité des derniers « pré-Raphaélites » : William Morris, Swinburne, Ford Madox Brown, Holman Hunt, etc. Vers 1881, il se félicite d'avoir pénétré dans le monde littéraire sous tous ses aspects, « y compris les plus bohèmes ». La mort de Rossetti fut pour lui un deuil personnel. Il consacra à l'auteur de *The House of Life* une biographie qui parut en 1883 et attira sur lui l'attention des milieux cultivés en Grande-Bretagne et en France.

Vers la même époque, il fit la connaissance de Walter Pater; et à son admiration pour l'écrivain, se joignit bientôt la plus déférente affection. Il donna de *Marius l'Epicurien* un compte-rendu qui lui valut l'approbation du Maître, encore que celui-ci ait marqué une réserve : il avait conçu Marius comme plus anti-épicurien que William Sharp ne semble le croire. Lui et sa femme furent, à Oxford, les hôtes du sage de Brasenose, et de ses sœurs.

A cause de ces premières relations, le jeune écrivain se trouva en rapports avec les auteurs « arrivés » de l'époque — Meredith, Hardy, Browning — plutôt qu'avec les milieux « fin-de-siècle », bien qu'il ait connu Mr. and Mrs. Le Gallienne, de même que Mr. et Mrs. Oscar Wilde<sup>7</sup>. Lorsqu'il fit en France son premier séjour, en 1884, il avait comme viatique son livre récent sur Dante Gabriel Rossetti qui lui valut l'amitié de P. Bourget; l'auteur du *Disciple* lui fit faire la connaissance de Zola et de Daudet; et aussi celle de François Coppée, de Guizot, Bouguereau, Puvis de Chavannes et Jules Breton; il fréquenta le Paris de la décadence quelques années plus tard seulement, lorsque, en 1892, il séjourna dans la forêt de Fontainebleau avec tous les « fauves » de la Bohême artistique, se lia avec Verlaine, et fréquenta le Café du Soleil d'Or; « ce fameux rendez-vous des décadents et des symbolistes ».

Son horizon n'est pas d'ailleurs limité à la France; il participe largement au cosmopolitisme de l'époque. Ce fut souvent un inquiet, tourmenté par une nostalgie qu'il chercha à calmer par de fréquents voyages en Ecosse, en Irlande, en France, en Italie, en Sicile, en Grèce ou en Amérique. Il connaissait Nietzsche en 1887, à une date où peu de gens en avaient entendu parler en Angleterre, dit E. Rhys; dans ses projets pour l'année 1892, il inclut un séjour à Bayreuth « pour en goûter les joies Wagnériennes ». Ses innombrables projets de travaux littéraires comprennent une version drama-

(<sup>7</sup>) *Memoir*, chap. 5 et 13.

tique d'*Anna Karénine*. Il a consacré au théâtre de d'Annunzio une étude où, tout en mettant en lumière le caractère décadent de cet art, il en signale le mérite et la beauté<sup>8</sup>. Il écrivit en 1893, pour le *XIXth Century*, un long article sur un sujet dont il est, dit-il, le seul spécialiste parmi les hommes de lettres en Angleterre : La jeune Belgique.

Il a subi l'attraction de Maeterlinck au point d'avoir eu à se défendre contre le reproche d'imitation : ceux de ses écrits qu'on en rapproche le plus volontiers, dit-il, ont été écrits longtemps avant l'heure bénie où pour la première fois *La Princesse Maleine* et *L'Intruse* lui tombèrent entre les mains; et il insiste : « je dis l'heure bénie, parcequ'il m'apparut presque aussitôt que le dramaturge-poète belge avait découvert une forme littéraire nouvelle et vitale. Beaucoup l'avaient cherchée à tâtons; et parmi eux l'auteur de *Vistas*; mais M. Maeterlinck en faisait un usage adroit et judicieux, à la fois subtil et simple... ». Il serait tout-à-fait injuste de mettre en doute la sincérité de William Sharp, et la spontanéité de son inspiration. Mais il est inévitable qu'il ait été encouragé par cet exemple à s'engager dans la voie qu'il avait entrevue. Ayant lu *La Princesse Maleine* et *les Aveugles*, en 1891, il se procura sans tarder les autres œuvres de Maeterlinck. Ce fut, dit-il encore, « le choc électrique dont j'avais besoin pour mettre au jour les « Interludes dramatiques » auxquels je songeais depuis longtemps »<sup>9</sup>. On peut trouver que les personnages de ces « épisodes psychiques » sont des fantômes abstraits et dénués de vie au point de ne plus faire aucun appel à l'intérêt ou aux émotions; mais les héros des romans et des contes que William Sharp allait plus tard attribuer à « Fiona Macleod » doivent sans doute en partie au poète belge la simplicité, la pureté de cœur et d'expression qui, au-delà du Celtisme qu'ils incarnent, leur donnent une signification humaine générale.

William Sharp, au cours de séjours répétés aux Etats-Unis, s'ouvrit aux influences d'Outre-Atlantique plus que la plupart de ses contemporains. Par son mysticisme inné, il était voué à une philosophie idéaliste. Alors que d'autres en trouvaient la formule en Allemagne, il la découvrit chez Emerson; il avait appris à le connaître comme étudiant; et il ne se séparait jamais de ses « *Essais* », qu'il appelait sa Bible et avait annotés de sa main. Lors de la mort du philosophe, il lui rendit hommage en un poème qui porte le nom du cimetière où il repose, en Nouvelle-Angleterre : *Sleepy Hollow*. Il cite parmi ses poètes préférés le Californien Joaquin Miller, dont bien peu connaissaient le nom; Walt Whitman, qu'il rencontra en 1891, lui fit une profonde impression par son indépendance intrépide, son amour de la vie et son héroïque jeunesse de cœur. Le souvenir du poète patriarche ne fut pas étranger à la fondation de la *Pagan Review* et aux idées qui s'y manifestent.

(<sup>8</sup>) *Studies and Appreciations*.

(<sup>9</sup>) *Memoir*, chap. 13.

Plus d'un trait rapproche William Sharp du néo-Hellénisme en faveur parmi les écrivains de la jeune école.

Il abandonna la foi presbytérienne de son enfance pendant ses années d'Université; et ses lettres le montrent ensuite vivement préoccupé de métaphysique et de religion. Il lut avec passion la vie de Clifford et les ouvrages de J. Martineau; il examina et discuta le Positivisme; il n'aboutit point au scepticisme, mais à une sorte de théisme naturaliste incompatible avec une orthodoxie quelconque. Ses vers sont de bonne heure inspirés par un panthéisme qui, au-delà de Shelley, dont-il avait le culte, rejoint la tradition antique. Lorsqu'il voulut définir l'originalité de l'esprit celtique, il insista sur le fond de croyances et de mœurs païennes qui subsiste parmi les habitants des Highlands et des îles occidentales, malgré l'avènement « récent et passager » du Christianisme et de la civilisation. Il était à la fin de sa vie occupé à écrire un drame sur Perséphone et un livre sur les paysages célèbres de la Grèce : *Greek Backgrounds*; au cours du bref voyage qu'il entreprit à cette occasion, il écrivit à sa femme, d'Athènes : « it is a marvellous homecoming impression I have here; and I know a strange stirring — a kind of spiritual re-birth... ».

Cet aspect de sa personnalité s'exprima avec plus de clarté et de vigueur que jamais lorsque, en 1892, il publia la « *Pagan Review* » — entreprise qui tenait du tour de force et de la mystification; car il en écrivit tous les articles, sous des pseudonymes différents. Le sommaire annonçait : *The Pagans* (a romance); *The Rape of the Sabines*; *The Oread* par C. Verleyne; *Dionysos in India*; et *The Black Madonna*, plus tard réimprimé dans les *Vistas*, qui a pour sujet les mystères d'un culte sanglant. L'éditorial du début annonce sans ambages que la revue est païenne par les sentiments, les convictions et la philosophie qu'elle exprime; c'est là une attitude morale, poursuit le rédacteur en chef, qui agit dans la jeune génération comme un puissant ferment, et qui n'a pas encore été reconnue autant qu'elle le mérite; les noms de néo-paganisme et d'épicurisme moderne sont plus ou moins trompeurs; la religion de nos ancêtres n'a pas seulement cessé d'exister pour nous personnellement, elle a perdu sa prise sur la nation. L'art pour l'art, comme l'entendait Théophile Gautier, est aujourd'hui le seul idéal vivant. Sans qu'elles soient, comme en France, l'objet d'une obsession, les émotions sexuelles y seront naturellement au premier plan, puisqu'elles manifestent la force qui conduit le monde.

La revue n'eut pas de second numéro; mais elle traduit un aspect essentiel de la personnalité de William Sharp; et elle prouve un don de dédoublement intérieur qui allait recevoir une surprenante application.



## 6) La naissance de Fiona Macleod.

Après une crise de santé et un long séjour de convalescence à la campagne, pendant lequel William Sharp se retrouva en communion ininterrompue avec la nature, et reprit contact avec cette « green life » qui avait enchanté son enfance et sa jeunesse, il écrivit un roman d'imagination, *Pharais*, qu'après quelques hésitations il publia en 1894 sous le nom de « Fiona Macleod », et attribua à une personnalité indépendante de la sienne. Une rapide succession de contes, nouvelles, poèmes, scènes dramatiques et articles critiques vint soutenir la réputation de la nouvelle étoile ainsi brusquement surgie au ciel des réputations littéraires. Car « Fiona Macleod » souleva immédiatement dans les milieux cultivés le plus vif intérêt. Sans doute elle bénéficia de la ferveur et de l'espoir soulevés par la Renaissance Celtique. Mais de bons juges comme Meredith, A. Symonds, W. B. Yeats, G. Russell, E. Rhys témoignèrent leur sympathie et leur admiration en termes chaleureux.

William Sharp maintint jusqu'à sa mort la fiction de ce dédoublement, avec une persistance qui ne s'expliquerait pas s'il ne s'était convaincu lui-même graduellement de l'existence indépendante de Fiona Macleod. Il avait toujours été porté à s'absorber dans ses rêveries jusqu'à l'hallucination. « La belle dame de la forêt » lui apparut alors qu'il avait sept ans, ramassa devant lui le bleu des jacinthes qui couvraient le sol, et le lui laissa couler de ses doigts blancs sur le front, avec leur parfum, en un baptême mystique <sup>10</sup>. Il eut sans doute bien d'autres visions, auxquelles il croyait, dit Mrs. Sharp, pour la raison la plus simple, sur le témoignage répété et convergent de ses sens; mais il s'aperçut qu'en les contant, il rencontrait l'incrédulité et parfois la dérision; et il s'habitua dès son enfance à les tenir secrètes. Il fut naturellement attiré par le spiritisme et la théosophie; et il fréquenta la maison de M<sup>me</sup> Blavatsky à Paris. Pendant les deux ans qu'il passa dans la campagne du Surrey, écrivant *Pharais* avec le sentiment qu'une personnalité nouvelle se substituait graduellement à la sienne, il vécut dans une atmosphère surnaturelle qui le ravissait, et il se livra à des expériences psychiques. Tout son être y était si profondément intéressé que sa santé en fut affectée. A plusieurs reprises, lui ou Mrs. Sharp mentionnent qu'une communication de l'autre monde, ou une manifestation de seconde vue, le laissent malade; et la tension créée par le double courant en lequel se divisa sa vie mentale, nerveuse et émotive après 1894, l'amena tout près d'un effondrement entre 1897 et 1898. Yeats, avec qui il fut en correspondance active au sujet des phénomènes mystiques ou spirites qu'il observait en lui, affirme n'avoir jamais rencontré de médium aussi remarquable, et le déclare incapable d'établir une distinction entre le naturel et le surnaturel.

---

(<sup>10</sup>) *Memoir*, chap. 1; et *The Four Winds of the Spirit*.

ou même d'attacher son esprit à la réalité extérieure; les faits étaient pour lui, dit-il, une sorte de gêne mentale; et il les éliminait de sa pensée sans s'en douter.

Contre cette opinion d'un ami qui le connut surtout dans l'exercice de ses facultés extra-normales, il faut sans doute retenir l'expérience de Mrs. Sharp, qui trouva en lui un mari attentif autant qu'affectueux; et aussi le témoignage de tous ceux pour qui il fut un joyeux et franc compagnon, débordant de vitalité, d'invention et de gaieté. On put même se demander jusqu'à quel point l'usage qu'il fit de son pseudonyme n'était point une mystification volontaire; car sous le nom de Fiona Macleod, il fut assailli de marques d'intérêt, de lettres admiratives, de questions, d'invitations, et même d'une demande en mariage, auxquelles il répondit fidèlement, maintenant la fiction qu'il avait instituée. A ceux qui devinèrent la vérité, il opposa un démenti catégorique. Lorsque ses amis cherchèrent à lui faire obtenir une pension du gouvernement, il refusa, plutôt que de divulguer son secret; il avait coutume de dire que, le jour où le mystère serait pénétré, son inspiration serait tarie. Très peu d'amis étaient dans la confidence; et sa femme le seconda loyalement dans toutes les dissimulations et les bizarreries auxquelles il se trouva entraîné. Elle accepta comme naturel qu'il correspondît, par exemple, avec Fiona Macleod, écrivant lettres et réponses, et qu'il invoquât ses sentiments et son autorité en mainte occasion. Le fait que l'écriture de William Sharp et celle de « Fiona Macleod » sont sensiblement différentes apporte sans doute une preuve de ce que le dédoublement s'opérait dans le subconscient.

La formation de cette personnalité, secondaire par la date de son apparition, mais principale à d'autres égards, eut lieu sous l'influence d'une femme au sujet de laquelle nous n'avons aucune précision, sinon qu'il la rencontra à Rome en 1891; il lui dédia *Pharais*; et l'amitié ainsi formée ne se rompit qu'avec la mort. Par sa beauté, son ardent sentiment de la vie et de la joie, par son intuition pénétrante et sa vigueur mentale, écrit Mrs. Sharp, elle fut pour lui le symbole des héroïnes grecques et celtiques; elle lui ouvrit de nouvelles perspectives, et le remit en contact avec la mémoire ancestrale de sa race. Quelques années plus tard, en 1896, revenant sur tout cet étrange épisode, il écrit que, sans elle, il n'y aurait pas eu de Fiona Macleod; bien que, en un sens, le mouvement qui devait aboutir ainsi ait commencé en lui longtemps auparavant, aux jours mêmes de son enfance.

La façon dont il concilia cette claire et raisonnable conscience d'un processus mental, autonome à l'origine et favorisé ensuite par une influence extérieure, avec la croyance en une personnalité astrale, fait partie du mystère de son individualité; et c'est un problème qui ne relève pas de l'histoire littéraire. Il fit de partielles révélations à quelques amis, notamment à Ernest Rhys et W. B. Yeats, mais toujours en les enveloppant de réticences. D'autres, probablement, devinèrent la réalité. Il admit un lien de parenté,

une collaboration; mais le secret ne fut jamais, tant qu'il vécut, dévoilé.

A vrai dire, cependant, cette seconde nature ne diffère pas de l'autre autant qu'on l'a quelquefois affirmé; et c'est aussi aller trop loin que de déclarer avec W. B. Yeats : William Sharp attribua à Fiona Macleod tous ceux de ses livres où l'on trouve quelque talent. La bienveillance du poète irlandais est ici en défaut, comme s'il avait conscience de rencontrer en autrui l'exagération de traits qu'il portait en lui-même. L'œuvre de William Sharp est constituée en majeure partie par ses travaux critiques; mais elle n'est pas dénuée de mérite, loin de là; et « Fiona Macleod » a également abordé la théorie de l'art, pour définir et interpréter la Renaissance Celtique. William Sharp s'est sans doute dispersé entre une infinité de formes, de sujets ou de thèmes; et il a hésité entre des genres très différents; il avait à répondre aux désirs du public, en même temps qu'il cherchait à s'exprimer; mais certaines de ses tentatives méritent d'être retenues. Si l'on trouve dans ses « *Vistas* » les défauts d'un symbolisme par trop dépouillé de substance, on y voit aussi une aptitude à dramatiser les conflits de la vie spirituelle qui n'est pas sans annoncer la seconde manière de l'écrivain; tandis que la prose rythmée de *Sospiri di Roma*, avec une couleur différente, a déjà la splendeur, la virtuosité et le charme des évocations ultérieures. Ces deux ouvrages, dit Mrs. Sharp, sont un acheminement vers les romans et les contes dans lesquels allait exceller « Fiona Macleod ». D'autre part, plusieurs des fragments réunis sous le titre de *Prose Imaginings* en 1896 — notamment : *The Sister of Compassion*, et *The Birth, Death and Resurrection of a Tear* — ont, avec plus d'ampleur et de liberté imaginative, quelque chose de la préciosité heureuse qui distingue souvent les *Prose Fancies* de Richard Le Gallienne <sup>11</sup>.

Ni William Sharp ni « Fiona Macleod » ne furent de l'équipe du *Yellow Book*; pas plus que le premier n'avait appartenu au « Rhymers' Club ». Le milieu et les amitiés du jeune homme devaient l'écarter des formes les plus compromettantes de l'esthétisme et de la décadence. Il en incarne parfois d'une façon frappante l'aspect morbide par le déséquilibre fondamental de sa personnalité, comme par sa conception de la passion et du destin; mais en aucune manière, les penchants pessimistes, révoltés ou pervers. Un idéalisme mystique et illuminé rayonne au contraire de toutes ses déclarations, de quelque nom qu'il les signe. Il eut pourtant quelques rapports de fait avec la littérature fin-de-siècle; il collabora au *Savoy*, puis au *Dome* sous ses deux signatures; et le second roman de « Fiona Macleod », *The Mountain Lovers*, parut chez John Lane, dans la *Keynotes Series*.

Sous l'empire de sa nouvelle personnalité, il obéit sans réserves à son instinct de création; il va jusqu'au bout de ses sentiments; il s'abandonne à une sorte de transport poétique et mystique. Rien de surprenant à ce qu'il ait éprouvé l'impression d'une prodigieuse libération. Non moins que son écri-

(<sup>11</sup>) *Selected Writings of William Sharp*, vol. 5.

ture, son style est modifié; il forge les expressions dont il a besoin, et forme des mots composés pour obtenir des effets plus subtils et plus saisissants. Mais le changement principal est son retour aux motifs gaéliques. Il revenait ainsi à un fond de sensations et de sentiments lentement amassés dès son enfance et pendant toute sa vie. Son art allait y trouver la substance ou le soutien concret qui lui avait trop souvent manqué.

La côte ouest de l'Ecosse, les « Highlands », Iona, Ithona et les Hébrides étaient sa patrie de fait et d'élection. Dans les « Lowlands » et sur la côte est, il se sentait, dit-il, en pays étranger. A Glasgow, la servante de famille l'initia tout enfant aux traditions et au merveilleux celtiques. Plus tard, au cours de ses longues randonnées aventureuses et solitaires, il se lia avec des bergers, des pêcheurs et des bohémiens. Il savait gagner la confiance des simples; il apprit le gaélique et il écouta les histoires qui se contaient à la veillée, à la lueur des feux de tourbe. Certains de ses personnages sont des portraits; et il leur donne parfois la parole d'un bout à l'autre d'une nouvelle. Les spécialistes ont pu protester que « Fiona Macleod » n'était pas, sur la langue et les usages gaéliques, d'une érudition ou d'une compétence irréprochables; mais, à la grande majorité de ses lecteurs, elle rappela où elle apprit la valeur humaine et poétique, la beauté triste et farouche de l'ancienne civilisation jadis florissante à l'extrême ouest de l'Europe.

Aussi fut-elle saluée dès l'abord comme l'une des forces de cette Renaissance Celtique à laquelle William Sharp, sous son propre nom, apportait en même temps le concours de son activité. Il publia notamment en 1894 une édition des Poèmes d'Ossian; et, en collaboration avec sa femme, une anthologie — *Lyra Celtica* — qui parut en 1896. Ce que William B. Yeats était pour l'Irlande, sous sa double personnalité il le fut en quelque mesure pour l'Ecosse; il était, on l'a vu, en rapports d'amitié avec lui; et il fut aussi en relations avec le Gallois E. Rhys et le Breton A. Le Braz. Il fit en 1894 la connaissance de son compatriote Patrick Geddes; et celui-ci ne fut pas, dit Mrs. Sharp, sans exercer quelque influence sur l'évolution qui aboutit à la création de Fiona Macleod. C'était en effet, comme lui-même, un idéaliste invétéré, un amant de la nature et de la vie, qui croyait ardemment à l'héritage spirituel de la race celtique; lorsqu'il fonda une maison d'édition, principalement pour le conserver et le transmettre, William Sharp en fut d'abord administrateur, puis directeur littéraire; et plusieurs ouvrages de « Fiona Macleod » y furent imprimés; lorsqu'il lança une revue au service de la même idée : *The Evergreen*, en 1896, il en confia l'administration à William Sharp; et « Fiona Macleod » en fut un des plus fréquents collaborateurs.

## 7) Réalisme.

L'œuvre que William Sharp attribue à la muse celtique jaillie toute armée de son cerveau comprend — outre des descriptions ou études de nature, un volume de vers et deux pièces de théâtre — deux romans, publiés en 1894 et 1895 : *Pharais* et *The Mountain Lovers*; plusieurs volumes de contes, dont certains s'ordonnent en cycles : *The Sin Eater* (1895); *The Washer of the Ford* (1896); *Green Fire* (1896); et *The Dominion of Dreams* (1899); la plupart de ces contes parurent isolément dans diverses revues, avant d'être réunis en recueils et définitivement regroupés par Mrs. Sharp en quatre volumes.

On y trouve des éléments de réalisme qu'il faut noter parce que, tout en restant au second plan, ils apportent à la rêverie sans frein et à l'imagination parfois délirante qui s'y donnent carrière un contre-poids essentiel. L'usage de termes gaéliques, les propos échangés en dialecte, les « runes » ou sortilèges, dont le texte est cité en même temps que la traduction, en donnent dès l'abord l'impression par des signes extérieurs. Et tout n'est point rayon de lune, brume vaporeuse ou murmure des eaux dans les évocations de nature, loin de là. Elles reposent sur une acuité de perception et sur une intuition des forces cosmiques qu'on peut tenir pour subjectives, mais aussi sur une connaissance précise et intime du sol, découpé en golfes profonds, hérissé de falaises granitiques, de pics et de rocs éboulés, usés, creusés par les eaux; des vallons creux et ombreux, avec leurs torrents ou leurs lacs; et de la végétation locale — pins et bouleaux, « rowan-tree » aux baies écarlates, fougères ou bruyère. Les furtifs habitants des bois ne sont pas moins familiers à l'auteur qu'à Nial, le nain qui a perdu son âme et vit fraternellement avec les bêtes des champs; certains croquis sont d'un maître animalier. William Sharp connaît le chant des oiseaux qui peuplent la forêt, et le cri de ceux qui hantent les rivages; il sait les signes qui dénotent l'approche ou la présence de tel ou tel banc de poissons. Il faudrait une expérience de coureur des bois et d'homme de mer pour apprécier pleinement ses notations. Mais la plupart restent avant tout pittoresques et poétiques :

« As we slid slowly past the ragged islet known as Eileanna-h'Aon-Chaorach, torn and rent by the tides and surges of a thousand years », lit-on par exemple, « I saw a school of seals basking in the sun. One by one slithered into the water; and I could note the dark forms, like moving patches of sea-weeds, drifting in the green underglooms ».

Plus loin, ce sont trois grands cormorans dont les cous brillent au soleil comme des serpents dans leurs cottes de mailles bleues et vertes; ou encore les moules attachées aux récifs par myriades qui revêtent les rochers au loin d'un velours couleur de prunelles<sup>12</sup>.

Ces récits, dont la couleur imaginative est si accentuée, gravent pourtant

(12) *The Ninth Wave*.

dans l'esprit l'image de réalités locales et particulières : les chaumières dispersées à travers les montagnes et sur les côtes de l'Ecosse ou des îles occidentales; l'accueillante cheminée où l'on se rassemble, où l'on rêve et dont les ombres mêmes sont chaudes; auprès de laquelle on reçoit l'étranger et l'on conte; le feu de tourbe brassant auquel des branchages de pin ajoutent une flamme dansante, et qui souvent donne à la fois chaleur et lumière à la maisonnée. La grange est toute proche : chiens, chats, poules et vaches voisinent avec les humains. Les scènes familières et joyeuses se mêlent au tragique quotidien : lecture en commun de la grosse bible gaélique reliée en cuir, qui a sa place sur un rayon près de la couche du maître, et que les chiens eux-mêmes ont appris à respecter <sup>13</sup>; conversations entre voisins, entre mère et fils; préparation du repas, essentiellement composé de « porridge » et de thé <sup>14</sup>; mariages et danses paysannes au son de la cornemuse <sup>15</sup>; naissances et veillées funèbres <sup>16</sup>. Plusieurs récits sont prêtés à des conteurs populaires et ont un accent d'humour sardonique. « Fiona Macleod » n'ignore pas tout-à-fait que William Sharp a écrit en 1896 « *Madge o' the Pool* », une nouvelle « plus réaliste que le réalisme »; ni qu'il accueillit avec complaisance l'opinion d'un critique américain qui retrouve chez lui « la méthode et la puissance de Maupassant <sup>17</sup>. Et d'autre part, certaines pages de *Pharais* ou de *The Mountain Lovers*, certains contes, par leur sincérité et leur précision comme par le souffle épique dont-ils sont traversés, rappellent la grande manière de Thomas Hardy.

Impression fugitive, cependant; ces récits sont trop personnels, trop constamment l'expression d'une sensibilité en grande partie indépendante des sollicitations extérieures, pour que de tels rapprochements puissent se soutenir. Et c'est souvent une cause de faiblesse chez « Fiona Macleod »; mais c'est aussi ce qui lui donne sa qualité la plus originale et la plus précieuse.

\* \* \*

### 8) L'art exorcisme.

Son œuvre a des aspects contradictoires. Par plusieurs traits il semble qu'elle représente une sorte d'exorcisme.

William Sharp a goûté la joie de vivre jusqu'à l'extase; il y a trouvé une philosophie et une religion. Or les romans et les contes de « Fiona Macleod » reflètent le plus souvent des sentiments beaucoup plus sombres que la « mélancolie celtique », ainsi que le lui reproche Georges Russell <sup>18</sup>. Un tragique destin plane sur la plupart de ses héros.

(<sup>13</sup>) *The Ninth Wave*.

(<sup>14</sup>) *The Fisher of Men*.

(<sup>15</sup>) *By the Yellow Moonrock*.

(<sup>16</sup>) *The Sin Eater*.

(<sup>17</sup>) *A Memoir*, chap. 16.

(<sup>18</sup>) Lettre signée A. E. *A Memoir*, chap. 17.



Alastair, dans sa virilité triomphante, est menacé par une folie héréditaire; lui et sa jeune femme Lora voient leurs appréhensions se réaliser; éperdûment épris l'un de l'autre, ils n'imaginent plus de salut que dans une mort commune. L'enfant qui devait mettre le comble à leur bonheur, attendu dans le désespoir, naît aveugle. En vain ils ont demandé aux raisins de la mer le sommeil dont on ne se réveille jamais, et aux flots, le trépas. Le sort qui les poursuit ne désarme pas. Le fils de Lora s'éteint dans ses bras. Elle-même, minée par la douleur, meurt; et Alastair emportant son corps inanimé disparaît au soleil levant, dans la neige, sur les récifs d'Ithona, murmurant les suprêmes tendresses à des oreilles insensibles, tandis que, dans la splendeur d'un monde lumineux et glacé, le Paradis celtique, *Pharais*, s'ouvre à ses yeux égarés.

La donnée de *The Mountain Lovers* n'est pas moins dramatique : Alan, le géant blond, que l'on appelle Angus, du nom de l'Apollon celtique, parce qu'il ressemble à un jeune dieu, et Sorcha, la beauté brune et fraîche, dont la voix ensoleillée a la cadence d'un chant d'oiseau, en gardant leurs troupeaux dans les pâturages déserts de la montagne, s'éprennent l'un de l'autre. Mais leur amour sylvestre et pastoral est traversé par une ombre sinistre : le vieux Torcall aveugle, père de Sorcha, fut jadis l'amant d'Anabal Gilchrist, mère d'Alan; et d'un commun accord ils interdisent l'union de leurs enfants, que le pasteur refuse de bénir. Lorsque tous deux sont morts, victimes de passions exaspérées, lorsque tout sourit au jeune couple, Sorcha s'éteint, comme si elle ne pouvait supporter l'éblouissement de son propre bonheur.

La plupart des contes populaires sont d'une tonalité plus simple, et plus sombre encore. On songe en les lisant à cet article écrit par Yeats : *A Remonstrance with the Scotch for having Soured the Disposition of their Fairies*. Les croyances superstitieuses qui accompagnent tous les actes de la vie et s'attachent à toutes les manifestations de la nature sont rarement favorables; la mer, la forêt, les lacs, les rochers sont peuplés d'êtres surnaturels qui menacent plus ou moins les humains, et qu'on désarme difficilement; l'âme ou le double des morts hante leur ancienne demeure, et erre de par le monde, tourmentant les vivants; telle apparition, telle rencontre, telle vision fugitive est un signe fatal. Pour combattre toutes ces puissances maléfiques, l'homme n'a que des paroles prescrites, dont le christianisme a fait de pieuses invocations, mais auxquelles leur style emphatique, littéral et familier, leurs répétitions et leur rythme conservent le caractère de formules magiques.

*The Sin Eater* est l'histoire d'un habitant des « îles » qui, revenant chez lui après une longue absence, accepte pour quelque argent de prendre sur lui les péchés d'un mort.

Il se laisse persuader d'accomplir les rites macabres par lesquels la transmission s'effectue : il boit l'eau salée et mange le pain qui ont été posés sur la poitrine nue du cadavre. Et disent les parents, les voisins, cet acte de charité est sans danger; car comment Dieu le punirait-il pour des fautes qu'il

n'a pas commises? Cependant, à cause du rôle sinistre auquel il a consenti il devient un objet de crainte; tous s'écartent de lui : Le mort, dit-on, a ri, comme il s'éloignait... D'autres traditions, graduellement, jettent la confusion et la terreur dans son esprit : l'acte n'est permis qu'à un parfait étranger; or lui avait des raisons d'en vouloir au défunt, et était animé d'un esprit de défi et de haine; le pardon n'est accordé qu'à celui dont la conscience est pure; or ne vendait-il pas justement, comme Judas, son âme pour quelques pièces d'argent? Les péchés qu'il a faits siens lui apparaissent comme des démons qui le poursuivent pour le déchirer; nouvel Oreste, il est environné de furies; et il supplie vainement les flots déchaînés de l'en délivrer, jusqu'à ce que, dans un délire de folie, il s'y précipite.

*The Ninth Wave* repose sur une vieille tradition gaélique au sujet des grandes marées. Quand la mer est tout près d'être éternelle, elle envoie vers la terre neuf longues vagues; la première est pour rassembler les algues précieuses à l'homme; la seconde pour éveiller les poissons qui dorment dans les profondeurs. Une autre est pour ceci, une autre pour cela; de la septième surgit le démon des vagues ou le « *Wave Hunter* », et toutes les créatures qui haïssent l'homme. Quant à la huitième, nul ne sait ce qu'elle apporte, quoique, selon les prêtres, ce soit le murmure de Marie en prière. Mais la neuvième jette un appel fatal : « come away — come away — The sea waits! — Follow! » et quiconque l'entend réverbéré en longs échos, qu'il soit habitant du rivage ou de l'intérieur des terres, homme, femme ou enfant, doit y obéir. En vain Carminish essaye de se dérober à son destin en quittant sa demeure et en errant de lieu en lieu; la rumeur des vagues l'atteint partout; l'appel retentit; l'appel le suit; jusqu'à ce que, dans un accès de démence furieuse, il se jette à la mer.

Roy Mac Alpine, malgré les avertissements de tous, succombe aux enchantements de la femme-serpent, qui trois fois lui apparut en rêve; elle l'entraîne jusqu'en un lieu désert où, après une farouche nuit d'amour, on le retrouve au matin mort, une morsure de vipère à la gorge (*By the Yellow Moonrock*).

D'autres sont conduits à leur perte par une vision de l'au-delà qui est à la fois si troublante et si belle que leur esprit se détache à jamais des réalités : tel Dan Macara, l'homme sans amour, qui suivit le joueur de cornemuse fantôme à travers la lande — ombre parmi les ombres rassemblées par cet étrange berger des âmes. Revenu auprès des siens, il reste absent, méconnaissable : « He hated or feared nothing, save only shadows. These disquieted him, by the hearthside or upon the great lonely moors. He was quiet, and loved running water and the hill-wind. But, at times, the wailing of curlews threw him into a frenzy. »

I asked him once why he was so sad. « I have heard », he said... and then stared idly at me; adding suddenly, as though remembering words

spoken by another : — « I am always hearing the three ancientest cries : the cry of the curlew, an' the wind, an' the sighing of the sea ».

He was ever witless, and loved wandering among the hills. No child feared him. He had a lost love in his face. At night, on the sighing moors, or on the glen-road, his eyes were like stars in a pool, but with a light more tender... » (Dalua).

Les récits empruntés par Fiona Macleod à la légende héroïque celtique sont tout aussi tragiques : la beauté d'Eilidh est fatale à ceux qui l'aiment, tout comme à elle-même; le destin né des passions éternelles de l'homme n'est pas moins redoutable que celui dans lequel l'emprisonnent toutes les puissances de l'au-delà conjurées contre lui <sup>19</sup>.

Dans un tel univers, l'effroi superstitieux sourd de toutes parts. William Sharp fut le plus gai des compagnons; sans fortune, sans appui, de santé chancelante, il livra au sort le plus brave et le plus heureux des combats. Il avait, tout enfant, un goût pour l'aventure qui ne l'abandonna jamais, et trouva satisfaction dans une vie spirituelle à la fois indépendante, riche et exultante. Mais la crainte, la crainte panique, sans motif précis, la crainte qui semble ne pouvoir s'expliquer que par un pressentiment, ou une révélation soudaine, emplit une grande partie de son œuvre. Tous ses personnages y sont sujets, d'Alastair et d'Alan dans la vigueur de leur virilité, de Lora ou de Sorcha dans leur jeunesse triomphante, aux vieilles femmes dont les yeux anxieux, fatigués de pleurs, interrogent pour eux le sort; de Torcal, l'ancêtre aveugle, accablé par un lourd passé, à l'enfant qui incarne la joie innocente et l'espièglerie, la petite Oona.

En outre, du conflit entre les deux religions — l'ancien paganisme celtique et le christianisme — que William Sharp semblait pourtant avoir résolu pour son compte avec aisance, se dégage une sorte d'angoisse spirituelle. L'hésitation de l'esprit entre le réel et l'irréel n'explique pas à elle seule le caractère troublant des visions qu'ouvre inlassablement à nos yeux « Fiona Macleod »; dans leurs transformations incessantes, elles expriment aussi une hésitation morale qui leur donne un accent poignant ou douloureux. Peut-être n'y en a-t-il pas de traduction plus directe que le personnage de Nial dans *The Mountain Lovers* — le nain à la recherche de son âme; le pauvre être qu'une fée malfaisante a privé dès la naissance de son privilège d'homme, et qui vit en sauvage dans la forêt, objet de pitié pour tous, en communion parfaite avec la nature, et pourtant vaguement conscient d'une déchéance; éternellement en quête de ce principe spirituel, qu'il imagine naïvement sous les formes les plus matérielles, toujours plein d'espoir et toujours amèrement déçu.

\* \* \*

(19) *The Harping of Cravetheen, Silk o' the Kine, Ula and Urla.*

## 9) L'art évasion.

« Fiona Macleod » dépeint ainsi un aspect de l'existence opposé à la philosophie héroïque, extatique et joyeuse que William Sharp avait faite sienne. Mais en même temps, elle substitue à la vie une image ennoblie, exaltée, embellie, qui aurait quelque fadeur si elle ne se détachait sur ce fond tragique. Dans un sens, on peut dire que l'auteur se libère d'une angoisse secrète en lui donnant une réalisation imaginative; mais aussi il élude la prose et les cruautés de la vie réelle; et, pour employer le vocabulaire de la psychanalyse, son art est une évasion plus encore qu'un exorcisme.

L'amour est presque toujours associé à la mort; mais celle-ci apparaît comme la consommation suprême de sentiments si intenses que rien dans notre univers ne saurait les satisfaire; elle est consentie, désirée, accueillie avec transports. « Pharais » est l'un des mots celtes qui signifient paradis; en quittant la vie, Alastair y entre avec Lora. Lorsque Sorcha meurt, elle a allumé au cœur d'Alan une lumière si ardente que ni l'un ni l'autre ne peuvent plus connaître que bonheur; et le fils qui leur est né est consacré par eux à la joie. Dans la plupart des récits mi-légendaires, mi-symboliques inspirés de l'ancienne mythologie celtique, on voit de farouches et tendres amants qui vivent leurs rêves intrépidement, et sont unis, ou consacrés l'un à l'autre par le trépas. Aux impressions sinistres, à l'effroi et au trouble, se mêlent constamment les émotions humaines les plus douces. Rien de plus exalté, ni de plus câlin que les termes dont se servent Alastair ou Alan pour exprimer leur passion. A propos de presque tous ces récits comme de *Pharais*, William Sharp pourrait dire : « I am writing a strange Celtic tale wherein the weird charm and terror of the night of tragic significance is brought home to the reader (or I hope so) by a stretch of dew-sweet moonflowers glimmering white through the mirk of a dust laden with sea-mist » <sup>20</sup>.

Et ce ne sont point les amants seulement qui s'épanchent en tendresses. L'enfance en est environnée. En cela peut-être William Sharp a quelque raison de revendiquer, comme il l'a fait, une personnalité féminine. Le mystère, les émotions, les douleurs, le caractère sacré de la maternité, l'anxiété, la joie ou le trouble qui accompagnent la transmission de la vie, ont captivé de bonne heure son imagination. C'est le sujet d'un de ses premiers poèmes développés. Plus tard il écrivit, à la louange de l'éternel féminin : *Ecce Puella* (1896). Il ne s'est guère passé de jour, dit-il, qu'il n'ait cherché à élargir, à sensibiliser ses facultés de sympathie en s'imaginant être femme, ce qui est probablement un exercice spirituel peu ordinaire. Dans *Pharais* il a introduit une « Prière des femmes » qui est une malédiction sur l'égoïsme masculin, dans la forme des « runes » celtiques; et ce fut la prè-

(<sup>20</sup>) Foreword par E. A. Sharp.

mière de trois compositions qu'il intitula : « *Runes of the Sorrow of Women* » (1896). « I have never so absolutely felt the woman-soul within me » — écrit-il à sa femme — : « it was as though in some subtle way the soul of Woman breathed into my brain, and I feel vaguely as if I had given partial expression at least to the inarticulate voice of a myriad women who suffer in one or other of the triple ways of sorrow » (*Memoir*, chap. 17). Les amoureuses de « Fiona Macleod », lorsqu'elles ne sont pas des créatures de rêve ou de légende, sont de jeunes mères; et le nouveau-né, qu'elles appellent leur « blossom », est, comme dans une Nativité, au centre du tableau. Oona, dans *The Mountain Lovers*, est l'enfant du péché; mais c'est aussi l'âme innocente et heureuse de la forêt, la fleur des solitudes où se déroulent idylle et drame.

La tendresse envers les vieillards n'est pas moins idéalisée. L'auteur a une vénération émue pour : « that infinite patience, that poignant pathos of womanhood in childless and husbandless old age which to the end endures — till the last thread has been used in the weaving of the Crown of Sorrow » (*Pharais*); et il la prête à plus d'un parmi ses personnages. Sorchia a, pour le père aveugle qui est demeuré le chef redouté de la maisonnée, la pitié passionnée qu'inspire la vieillesse aux êtres sensibles, jeunes et ardents (*The Mountain Lovers*). La méditation d'Alastair auprès de sa mère endormie mériterait d'être citée en entier, tant la piété filiale s'y marie heureusement à la naïveté d'un cœur primitif, et à une poignante, élémentaire anxiété<sup>21</sup>. Le mélange de sentiments heureux ou doux comme ceux-ci avec des émotions violentes, sombres ou désespérées, donne aux récits de « Fiona Macleod » un accent qui leur appartient en propre. Les contrastes y sont amalgamés par le vif-argent d'une sensibilité exceptionnellement susceptible et mobile; éprise d'intensité et absorbée en elle-même au point d'ignorer parfois la distinction entre le bien et le mal, et de confondre la joie avec la douleur. Or c'est là, pour William Sharp, l'un des traits propres à la nature et à l'esprit celtiques; la côte occidentale de l'Ecosse est, dit-il, un de ces lieux privilégiés dont la tristesse a autant d'attrait qu'en pourrait avoir la gaieté, et où le désespoir exerce autant de séduction que le bonheur.

Plus volontiers encore qu'à la transposition des sentiments humains, William Sharp demande l'oubli de la réalité au rêve. Quittant le monde réel, les mœurs populaires, l'Ecosse d'aujourd'hui, il se reporte à la mythologie et aux légendes héroïques de l'ancienne civilisation celtique. Rien de plus fantaisiste que les contes qui relèvent de cette veine. Certains sont des histoires de passions barbares qu'on sent assez près d'un texte ou d'une tradition. Presque toujours un sens symbolique anime le récit d'une chaleur secrète. Cependant les événements se déroulent selon un ordre qui paraît si arbitraire et capricieux qu'il est impossible d'en donner une idée; les

(<sup>21</sup>) *The Fisher of Men*.

phoques se métamorphosent en hommes, et les hommes en phoques; une jonchée de fleurs, au point où l'arc-en-ciel touche le sol, devient femme. Quand Cravetheen fait résonner sa harpe pour la première fois, les oiseaux s'arrêtent de chanter; pour la seconde, les feuilles cessent de bruisser; à la troisième, le lièvre, le renard et le loup tombent en sommeil; à la quatrième, cinquième et sixième, le vent replie ses ailes comme un grand oiseau, la brise des bois s'endort sous les fougères, la terre soupire et se tait; à la septième, les créatures du silence sortent de leur retraite; et la féerie règne souveraine. Quand Dan Macara quitte le foyer amical de Padruic et Mary Macrae et qu'il s'enfonce dans le brouillard et dans la nuit, il voit la haute silhouette d'un berger qui joue de la cornemuse, chassant devant lui un troupeau fantôme; il le suit et le brouillard se transforme en clair de lune, les bouleaux, en une pluie d'or pâle, les oiseaux, en joyaux ailés. Le temps fuit en courant à travers la forêt éternelle; les étoiles dansent aux accents d'un musicien divin qui se tient sur la lune; et la chanson qu'il joue s'appelle : jeunesse. Les visions succèdent aux visions; elles frôlent Dan Macara et passent en courant, fixant sur lui des yeux semblables aux étoiles. Puis tout s'assombrit. Le joueur de cornemuse magique reparaît; de noirs rubans flottent à son instrument, et il a une plume noire à son bonnet de « highlander ». Cette fois, nous sommes au royaume des fantômes. Ils se dressent en une fantasmagorie nouvelle, à l'infini; et l'imagination de l'auteur se déverse, inépuisablement.

Mais c'est surtout par une insistance constante sur la beauté que l'œuvre de « Fiona Macleod » allège ou brise le joug de la réalité. La musique ouvre à l'âme le monde surnaturel; nombreux sont les exemples de son pouvoir évocateur et magique; toutes les impressions des sens se transforment, se fondent, naissent et s'éteignent à ses accents. La force suggestive de certains chants est telle que leurs auditeurs sont transportés dans un univers inconnu, et subissent les plus étranges métamorphoses.. Comme correspondance entre les sensations, les « décadents » n'ont rien trouvé de mieux que le passage suivant : « Then Bêl played on his harp and he sang. The hearts of all were like running water when he played, and like melting wax before his singing was done.. The music of the stricken strings moved upward like a homing dove seeking her way; or like blue woodsmoke when there is no wind. It moved against the face of the white cliff, clinging wanderingly there with pale aerial wings of sound, or breaths of invisible song. A sweet wild air, incommunicable, delicate as falling dew, stole from the cliff, the fragrance of the spiral music netted among the unseen facets wrought of wind and sun. None knew what it forebode, nor could any there liken the sweet fantastic rhythm to any rare sounds made by mortal man » (*Ulad of the Dreams*).

La danse est l'un des thèmes principaux de *The Mountain Lovers*. Oona bondissant dans la forêt exprime la beauté mystérieuse et sacrée de la



nature : « Though her face was pale, its honeysuckle pallor was so wrought by the sun and wind that her cheeks had the glow of sunlit hill-water. In every line, in every movement, every pose, a beautiful untutored grace displayed itself. A glimpse of the secret of all this winsomeness opened at times in the eyes. These were full of a changing light. The « breath » was upon her : on her rhythmic limbs, on her flowing hair, on her parted lips.

To and fro, flickeringly as a leaf shadow, the small body tripped and leapt... But none seeing her could have thought she danced out of mere glee. No birdeen of laughter slipped from the little lips; the eyes had a steadfast intensity amid all their waywardness... she was wrought by an ecstasy that could be expressed only in this way, rapt by an unconscious fantasy of rhythm... ».

Plus que l'imagination, plus que l'art, la nature est la grande enchantresse. Elle est partout chez William Sharp, en souveraine. Il n'était pas insensible à la lumière et à la couleur des paysages méridionaux : ses descriptions d'Australie, ses lettres de Grèce, la prose rythmée de *Sospiri di Roma* l'attestent. Mais c'est à la côte ouest de l'Ecosse, aux Hébrides, à Skye, Mull ou Iona qu'il revient avec prédilection. Il en a pénétré les divers aspects, et l'expression symbolique, comme nul autre.

Parfois c'est l'univers des sons qui s'empare de lui : il voit, il sent à travers ce que ses oreilles entendent : « From the darkness to the north came the low monotone of the sea, as a muffled voice prophesying through the gates of Sleep and Death. Far to the east, the tide-race tore through the Sound with a confused muttering of haste and tumult. Upon the isle, the wind moved as a thing in pain, or idly weary... » (*Pharais*). *The Mountain Lovers* s'ouvre par une magnifique orchestration du vent dans la montagne : ...« this travelling voice was upon the mountain in a myriad utterances. Round the forehead of Ben Jolair it moved as an eagle moves, sweeping in vast circles; the rhythm of its flight reiterated variously against walls of granite, gigantic boulders, and rain-scooped, tempest-worn crags and pinnacles... » Dans les crevasses, « it slid with a hollow, flute-like call. This deepened into an organ-note of melancholy, when glens, filled with birchen undergrowth and running water, were aloud with the rumour of its passage... » Sur le plateau, il fait entendre : « the prolonged suspiration of the sea... In the heart of the pinewoods it was meshed as in a net. The sighing of it through the green-gloom avenues warm with the diffused ruddiness of the pine-bark was as the sound of distant water falling from infrequent ledge to ledge in a mountain gorge... » Les bruits furtifs qu'on entend la nuit, le frémissement de la vie qui s'éveille avec le soleil, sont pour lui chargés d'un sens secret.

Plus encore qu'il n'écoute, il regarde. Il y a en lui un merveilleux peintre de mer. Personne n'a mieux décrit la transparence des flots, les effets de vagues, le jeu toujours renouvelé des nuances et des reflets à la surface

des eaux. Lora, de la falaise, interroge l'horizon pour y découvrir le bateau qui lui ramènera Alastair : « the girl looked, shading her eyes, seaward; and saw the blue of the midmost sky laid as a benediction upon the face of the deep, but paler by a little, as the darkest turquoise is pale beside the lightest sapphire. She lifted her eyes from the pearl-blue of the horizon to the heart of the zenith, and saw there the soul of Ocean gloriously arisen... » Alastair, plus loin, se penche de son embarcation « fascinated by the lustrous green beneath the keel — green in the sunlit spaces as leaves of the lime in April, and in the lower, as emerald lapsing into jade, and then as jade passing into gloom of pines at dusk » (*Pharais*).

Il y a chez William Sharp un sixième sens qu'on pourrait appeler le sens cosmique. La nature se déploie à ses yeux moins comme un spectacle que comme un vaste drame, et tout son être vibre à l'unisson. Le crépuscule, les ombres de la nuit, l'aube, le lever du soleil, les saisons, les orages ou les tourmentes de neige en sont les mille actes divers. Lorsque Lora et Alastair se résolvent à mourir, ils sont pacifiés par le sentiment d'une communion mystique avec l'âme du monde :

« The immense semi-circle of the sky domed sea and land with infinity. In the vast space, the stars and planets fulfilled their ordered plan. Star by star, planet by planet, sun by sun, universe by universe moved jocund in the march of eternal death.

Beyond the two lonely figures, seaward, the moon swung, green-gold at the heart with circumambient flame of pearl.

Beautiful the suspended lamp of her glory — a censer swung before the Earth-Altar of the Unknown » (*Pharais*).

Il faudrait encore citer au début de *The Mountain Lovers* l'étrange et splendide descente des ombres dans la forêt comme le soir tombe : « shadow after shadow moved out of the twilight : soft velvety things, though intangible, that lay drowsily upon the boughs of the pines, or slipped after each other through the intricacies of the fern... » et tous les jeux nocturnes, sous les arbres au bord de l'étang, de ces « enfants silencieux du crépuscule », jusqu'à ce que la lune illumine le ciel derrière la montagne, telle un immense autel de bronze, et apparaisse comme un globe de flamme, inondant le monde de ses rayons : « The coming of the moonbeams wrought a fantastic new life in the forest. The lightward boughs took on a proud armour. The branches moved against the night, mailed like serpents with moving scales of gold and silver... ».

Mais c'est le lever du soleil qui est le grand miracle; une sorte de sensibilité magnétique s'éveille alors chez l'écrivain : il perçoit le renouveau du monde par tous ses sens à la fois : « with the first sunflood, there is something of the same chemic change in the wind as there is in the sea. An electric tremor goes through it. Its impalpable nerves thrill; its invisible pulse beats... The wind reached the forest before the first lances of the

sunlight had thrust themselves through the umbrage at its highest end. Nial heard it lifting the still air of the pine-glooms with its vast wings, and beating it to and fro, sending volleys of fragrant breath from swaying tree-top to tree-top... it came leaping and blithely laughing through the long aisle of the forest. The indescribable rumour of the sunflood followed. As the old celtic poets tell us, the noise of the sunshine on the waves at daybreak is audible for those who have ears to hear. So may be heard the sudden rush and sweep of the sunbeams when they first stream upon a wood. The boughs, the branches, the feathery or plume-like summits of the trees do homage at that moment, when the gates of wonder open for a few seconds on the increasing miracle of Creation... » (*The Mountain Lovers*).

\* \* \*

#### 10) Le mysticisme de W. Sharp.

De tels tableaux se trouvent presque à chaque page dans l'œuvre de William Sharp. Son art est très loin d'être sans défaut; mais il est souvent, dans la description ou l'évocation, insurpassable.

Drames populaires, récits légendaires, contes fantastiques, tableaux de nature sont inspirés par un sentiment religieux du monde physique et de la passion qui leur donne une résonance symbolique; et c'est le culte de ce qu'il appelait depuis son enfance « the green life », ou la vie de l'esprit et des sens selon la nature. Pendant une période de son existence il fut, on l'a vu, vivement préoccupé de métaphysique et de morale; le goût et l'obsession des idées se retrouvent chez lui à la fin de sa carrière, dans certains épisodes de *Vistas — Finis*, ou *The Whisperer* — et dans quelques contes ou nouvelles, tels que *The Divine Adventure*, où il met en scène le Corps, la Volonté et l'Ame, comme dans une allégorie du moyen-âge. Mais surtout, il consolida alors le mysticisme personnel ardent qui anime toute son œuvre. La croyance à l'immortalité était chez lui instinctive et profonde; il n'y renonça jamais. Comment, autrement, son esprit se serait-il mû avec autant d'aisance parmi les êtres de l'au-delà, les fantômes, les esprits de la superstition populaire, les dieux, les héros et les magiciens de la mythologie ou des légendes celtiques, ou — plus nombreuses et plus frappantes encore — les créatures de sa propre imagination?

Plusieurs de ses récits expriment le conflit qui sépare l'orthodoxie des églises et la religion de la nature, qu'il entend comme une sorte de panthéisme évangélique. Un voyage à l'île d'Iona, le lieu sacré des druides et des premiers missionnaires chrétiens, St. Columban et Ste Bride, raviva en lui le sentiment de cette opposition, comme aussi la conviction que le Christianisme en pays celtique s'est développé comme une greffe sur un tronc plus ancien; c'est pourquoi tant des prières populaires qui l'ont frappé ressemblent à des incantations magiques, et les croyances qui environnent la vie et la mort

dans ses contes se présentent si souvent comme la survivance d'un paganisme disparu.

« *Cathal of the Woods* » a pour sujet la révolte d'un moine contre l'ascétisme de la nouvelle foi; il obéit à l'appel de la jeunesse et de l'amour; il brave la colère du saint homme, Molias, auquel il a été confié; il renie la croyance qui lui a été imposée; et les moines, outrés de ses blasphèmes, l'emprisonnent dans un arbre creux pour qu'il y meure. Les bergers l'entendent alors avec effroi invoquer la lune et le soleil, et les divinités de ses pères. Or, après l'agonie, après l'inconscience, il s'éveille — il s'éveille à la « green life » dans un monde d'ombres charmantes, qui sont les âmes des arbres et des plantes; il connaît au paradis celtique l'amour heureux et les joies innocentes des sens; et son inflexible juge, à qui le ciel en accorde la vision, renonce à sa sombre théologie pour absoudre la nature toute entière, et la consacrer à Dieu. « Column le vénérable », comme St. François d'Assise, bénit le peuple des oiseaux, celui des poissons et des insectes. Il a jadis fait crucifier l'homme-phoque qui avait séduit une femme de la mer, et engendré une enfant sans âme; mais l'apparition de cette enfant sur un récif au clair de lune, et la suavité de son chant, fondent la colère et le mépris au cœur du vieux prêtre; l'amour sourd au fond de lui-même pour cette créature qui incarne l'innocence, la faiblesse et la beauté; il regrette ses cruautés et elle lui donne son pardon; or, elle s'efface, avec l'horizon marin, et laisse place au nouveau-né de Bethléem dans sa crèche; et Column, éperdu d'adoration, reçoit de lui la perle du monde, qui est Paix <sup>22</sup>.

Dans *The Washer of the Ford*, l'étrange et terrifiante laveuse fantôme qui guette les voyageurs au passage de la rivière pour les massacrer et réduire leurs membres sanglants en sable blanc, se transforme aux incantations de l'amour; ce sont les péchés des trépassés qu'elle lave, rendant ainsi le linceul des pauvres morts assez blanc pour que s'ouvre devant eux le ciel; et son visage est celui de Marie-Madeleine.

Parfois la méditation morale et les rêves de William Sharp s'attachent à la figure traditionnelle du Christ. La scène est transposée dans un décor moderne et gaélique; puis les personnages grandissent, s'immatérialisent, revêtus d'un brouillard resplendissant, dans lequel leurs yeux brillent comme des étoiles; et les douze deviennent les tisserands divins qui tissent la toile de la vie avec leurs navettes, qui s'appellent : Beauté, Merveille et Mystère; l'un d'eux tisse la joie; l'autre l'amour; le troisième la mort; un autre le sommeil : « and each wove with the shuttles of Beauty, and Wonder, and Mystery; and I knew not which was the more fair; and Death seemed to me as Love; and in the eyes of Dream, I saw Joy ». Or, Judas, qui trahit le Christ, est le tisserand de la crainte; ses trois navettes sont noires; et elles s'appellent le Mystère, le Désespoir et la Tombe » <sup>23</sup>.

(<sup>22</sup>) *The Three Marvels of Hy.*

(<sup>23</sup>) *The Last Supper.*

Ailleurs l'enfant divin reçoit dans la crèche l'hommage d'un roi de l'Orient, qui lui apporte en offrande la « Sagesse Profonde », et tous les sortilèges du monde. L'enfant et le mage communient dans la fraternité avec tout ce qui est de la terre, notre mère; et le vieillard retrouve la jeunesse qu'il avait perdue; mais lorsqu'il retourne en son royaume, il est sauvagement mis à mort par son peuple : « and when Christ was nailed upon the cross, Deep Knowledge went back into the green world, and passed into the grass and the sap in trees, and the flowing wind, and the dust that swirls and is gone... Is it wholly unwise, wholly the fantasy of a dreamer to insist in this late day, when the dust of ages and the mists of the present hide from us the Beauty of the World, that we can regain our birthright only by leaving our cloud-palaces of the brain, and becoming consciously at one with the cosmic life of which, merely as men, we are no more than a perpetual phosphorescence? »

« Everywhere we see the life of man in subservient union with the life of Nature » — écrit-il encore — « never as a sun beset by tributary stars, but as one planet among the innumerable concourse of the sky, nurtured, it may be, by light from other luminaries and other spheres than we know of. That we are intimately at one with Nature is a cosmic truth we are all slowly approaching... we are woven in one loom and the Weaver thrids our being with the sweet influences not only of the Pleiades, but of the living world of which each is no more than a multi-coloured thread : as, in turn, he thrids the wandering wind with the inarticulate cry, the yearning, the passion, the pain of that bitter clan, the Human ».

« Truly we are all one. It is a common tongue we speak, though the wave has its own whisper, and the wind its own sigh, and the lip of man its word, and the heart of woman its silence » <sup>24</sup>.

La paix et l'amour universels, avec la négation du mal, sont les trois articles de ce credo. Il le complète en disant : « there is no Evil anywhere in the Light of the creative Breath : but only everywhere, a redeeming from Evil, a winning towards God » (*A Memoir*, chap. 14).

C'est là une foi morale et une illumination plutôt qu'une philosophie; mais elle rayonne dans toute sa vie et dans sa mort comme à travers son œuvre entière. Ses derniers mots furent une exclamation de joie : « Oh the beautiful green life again! »; et l'inscription choisie par lui pour sa tombe est double : « Farewell to the known and exhausted, — Welcome to the unknown and illimitable... » avec cette pensée qui accorde au cœur affligé sa consolation : « Love is more great than we conceive, and Death is the keeper of unknown redemptions ».

\* \* \*

(<sup>24</sup>) *The Washer of the Ford and Other Legendary Moralities. Prologue.*

L'art de William Sharp aboutit ainsi à un ardent idéalisme mystique Et il a lui-même rattaché cet idéalisme à l'esprit celtique. Avec « Fiona Macleod » il l'a associé indissolublement aux légendes, aux traditions et au paysage écossais.

Cependant, lorsque dans ses préfaces et ses articles critiques « Fiona Macleod » définit les caractères de l'esprit celtique, tout en s'appuyant sur les généralisations de Renan et de Matthew Arnold, elle reconnaît que, d'aucune des qualités qui leur sont reconnues, les Celtes n'ont le privilège exclusif. Les Grecs ne furent-ils pas de plus grands artistes qu'eux? « Il y a une beauté dans les hymnes Homériques que je ne trouve pas dans les plus beaux chants celtiques; je ne connais pas de visionnaire aussi absorbé dans ses rêves que le fut William Blake, de Londres; ni de poète celtique de la nature qui surpasse l'Anglais Keats; et je ne crois pas qu'on rencontre plus de tendance à l'extase religieuse en Irlande qu'en Italie »<sup>25</sup>. D'ailleurs William Sharp a écrit :

« I resent too close identification with the so-called Celtic Renaissance. If my work is to depend solely on its Gaelic connection, then let it go, as go it must. My work must be beautiful in itself — Beauty is a Queen, and must be served as a Queen » (*Memoir*, chap. 14).

Pour se rendre compte des variations qu'il a apportées aux thèmes celtiques en s'en emparant, il suffit sans doute de jeter un regard sur ce qu'ils étaient chez James Macpherson, le père d'Ossian et l'ancêtre du celtisme moderne. On y trouve la mélancolie, la hantise de l'au-delà, le merveilleux épique, et les fantasmagories de l'imagination au bord des flots, à travers landes et montagnes, sous un ciel brumeux. Mais ces effets, plus romantiques que primitifs ou barbares, ont, auprès des couleurs et des nuances multiples et changeantes de « Fiona Macleod », auprès de ses raffinements et de ses transpositions, une simplicité et une monotonie élémentaires. Ils en sont séparés par Rossetti, Swinburne, Pater, Wagner et Maeterlinck; par toutes les recherches et les déliquescentes, les ardentes langueurs, les audaces et les subtilités des symbolistes et des « décadents ». Tandis que Yeats, lorsqu'il revint définitivement à son héritage irlandais, outre qu'il abandonna romans, contes et nouvelles pour le théâtre, adopta une manière plus littérale et plus dépouillée, en se rapprochant du réalisme paysan, William Sharp ne s'écarta jamais complètement de ceux qui avaient été les maîtres de sa jeunesse:

Sa place est difficile à fixer dans l'histoire littéraire à cause de sa très grande inégalité. Son abondance, sa spontanéité vont quelquefois de pair avec une grande complaisance pour les effets faciles; son exaltation approche dangereusement de l'extravagance et de l'irréalité; son symbolisme n'a pas toujours le minimum de cohérence indispensable à la transmission des sentiments.

(25) *Studies in the Spiritual History of the Gaels.*



Cependant, sa personnalité, originale et sincère, a le droit de survivre à l'oubli. Plus encore que ses deux romans où, malgré de grandes beautés, ses défauts sont très sensibles, beaucoup de ses contes méritent de rester parmi les exemples les plus séduisants et parfois les plus puissants de « la littérature de l'extase ».

---

## CHAPITRE X.

### GEORGE MOORE.

1) Situation littéraire. — 2) *Confessions of a Young Man*. — 3) Le Naturalisme de G. Moore et son acheminement vers l'esthétisme. — 4) Les Nouvelles. — 5) Roman musical et roman mystique. — 6) Nouvelles « *Confessions* » : *Memoirs of my Dead Life*. — 7) *The Lake*. — 8) Dernières œuvres.

---

#### 1) Situation littéraire.

Homme de lettres et romancier, George Moore a des fervents, mais aussi des détracteurs déterminés. Sa mort est trop récente pour qu'un accord quelconque se soit fait sur son mérite. Ses ennemis furent d'abord les représentants de la morgue Victorienne et des conventions ou des règles morales. Ses premiers romans, peu après 1880, firent scandale. « Mudie » le mit au ban des bibliothèques de prêt; et il s'en vengea par une brochure retentissante : *Literature at Nurse or Circulating Morals* (1885). La vente et la diffusion de ses ouvrages furent entravées par une hostilité de principe, qui n'a plus aujourd'hui de raison d'être.

Il est cependant souvent considéré avec un mélange de scepticisme et de demi-mépris. Quiconque ne l'admire pas aveuglément est bien vite mis en état de défense, de réaction et même d'exaspération par un étalage de soi répandu sur plus de cinquante années — polémiques, apologies, confidences autobiographiques, révélations de toutes sortes sur lui-même ou sur les autres, en une demi-douzaine de volumes ou davantage, répétées et amplifiées au cours d'une longue carrière<sup>1</sup>; par une tendance invincible à mettre ses œuvres les plus objectives au service d'une théorie ou d'une intention, à déformer l'histoire profane ou sacrée pour y imprimer l'image d'une complaisante personnalité; et par une absence de plans dans l'esprit, qui le conduit à mettre sur la même ligne l'essentiel et l'accessoire, le public et le privé, le moral et l'immoral; George Moore jusque dans la plus extrême vieillesse a babillé comme un ruisseau.

Il serait injuste toutefois de ne pas voir dans son œuvre une source de rafraîchissement et un principe de vie. Son rôle historique a été considé-

---

(1) *Confessions of a Young Man*, 1888; *Memoirs of My Dead Life*, 1905; *Hail and Farewell* : Ave 1911, Salve 1912, Vale 1914, Avowals 1919; etc. etc.

nable. Il n'a sans doute rien créé; il n'a pris aucune initiative; mais il a merveilleusement reflété tous les courants intellectuels ou artistiques de son temps; il a été un intermédiaire incomparable, passant d'une école à une autre avec une fluidité parfaite, non sans laisser sur son chemin des fleurs ou des fleurettes dont plusieurs ne semblent pas destinées à se faner de sitôt.

Sa préoccupation de soi, il nous l'affirme, n'est point orgueil, mais complexe d'infériorité. A Moore Hall où il grandit, en Irlande, avec ses frères et sœurs, entre une mère malade et un père plus épris de politique et de chevaux qu'occupé à faire valoir ses domaines, il ne paraît pas avoir frappé son entourage comme un enfant bien doué. Il était timide, distrait, indolent et rêveur; et de plus, fort laid, ce qui provoqua des plaisanteries dont il ne devait pas perdre le souvenir; les paysages irlandais qu'on trouve dans *The Lake* et dans *Hail and Farewell* interdisent de penser cependant que ces premières années aient été stériles. Il fut ensuite intensément malheureux à Oscott School, établissement d'éducation catholique où il prit l'horreur de la religion à laquelle s'étaient convertis ses pères, et où il s'indigna plus tard de voir envoyer ses neveux.

Son caractère indécis fut aussi pour lui-même et pour les siens une longue épreuve. Il avait le sentiment obscur d'une vocation artistique; mais le vœu de son père était de le voir entrer dans l'armée; il se rendit pourtant aux désirs du jeune homme; et lorsqu'il fut élu membre du Parlement, l'installation de la famille à Londres permit à George Moore de commencer à fréquenter les ateliers. Mais celui-ci ne se sentit tout-à-fait libre qu'orphelin; et, avec un besoin caractéristique de tout dire, il confia au public le sentiment de soulagement qu'il éprouva à la mort de son père<sup>2</sup>. Il fut invité par Whistler, rencontra les peintres Pré-raphaélites, et perdit un peu l'impression qu'il était un être stupide — impression dans laquelle, dit-il, il avait été élevé. La vie d'atelier et de café à Paris, où il s'établit en 1872, et où il vécut jusqu'en 1882, acheva de le lancer. Il y trouva sa véritable patrie, celle de son éveil intellectuel. Il y connut la plupart des jeunes artistes, des jeunes écrivains, et toute la bohème de l'époque — Zola, les Goncourt, Daudet, Catulle Mendès, Villiers de l'Isle-Adam, Victor Hugo, Coppée, Verlaine, Mallarmé, les impressionnistes, les symbolistes, etc. Le « café de la Nouvelle Athènes » devint pour lui le centre du monde. Il renonça à la peinture pour la poésie, puis pour l'art dramatique. La lecture d'un article de Zola le convertit brusquement au « Naturalisme »; et il se consacra au roman; mais il avait presque désappris l'anglais. Son premier volume de prose, *Confessions of a Young Man*, avait été d'abord écrit en français et publié en 1888, dans la *Revue Indépendante* de E. Dujardin. Il revint à Londres, et y fit paraître une longue série de livres qui, le premier effet de scandale passé, lui valut la notoriété, puis la célébrité.

---

(<sup>2</sup>) *Confessions of a Young Man*, ed. Tanchnitz, p. 149.

Il ne se maria jamais; et la plupart de ses écrits expriment l'horreur de la vie conjugale pour des raisons diverses, dont l'une seulement est que cette institution est à ses yeux incompatible avec l'amour. Il mena donc une existence fort libre qui transparaît dans son œuvre en maint épisode dramatique ou romanesque, et en maint badinage — la réticence, on l'a vu, n'ayant jamais été au nombre de ses vertus. L'opinion publique a considérablement évolué sur ce point en Grande Bretagne, il n'en est guère de plus libre en Europe, si l'on en croit le ton de la littérature contemporaine; et le moins que nous puissions faire est de réviser le jugement de pharisaïsme que nous portions à ce sujet sur nos voisins. Quoi qu'il en soit, ce qui avait choqué chez le jeune homme a apparemment été pardonné à l'homme mûr; et le ton léger qu'a gardé le vieillard ne semble pas offusquer ses lecteurs aujourd'hui. George Moore est actuellement bien près d'être regardé comme une gloire nationale dans certains milieux. A l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire, en 1932, une adresse de sympathie et d'admiration lui a été envoyée par de nombreux écrivains, anglais ou étrangers. Bien que plusieurs de ses livres aient eu de gros tirages, ce n'est pas un auteur populaire; mais il en est peu de plus connus parmi les gens cultivés ou dans les cercles littéraires; et l'accord est fait sur un point : il n'est pas possible d'écrire l'histoire du roman à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, sans tenir largement compte de son rôle et de ses œuvres.

\* \* \*

## 2) *Confessions of a Young Man.*

La carrière de George Moore est à première vue d'une extraordinaire diversité. Il en a lui-même marqué les étapes dans ses « *Confessions* » en relatant les influences qu'il a subies. Il a connu les dissipations, mais aussi les incomparables occasions d'information, d'enrichissement artistique et intellectuel que comportait, hier comme aujourd'hui, l'existence d'un fils de famille. Dans son âge mûr et sa vieillesse, il s'accuse d'être devenu peu apte à la lecture, et de ne plus savoir suivre que ses propres pensées. Mais entre vingt et trente ans, il semble avoir dévoré tout ce qui lui tombait sous la main. Il se félicite d'avoir fréquenté l'atelier, et non Oxford ou Cambridge, et d'y avoir gagné des vues plus larges et plus modernes. Kant, Spinoza, Godwin, Darwin et Mill font de bonne heure partie de son horizon mental. Il doit à Shelley, doublé de Byron et bientôt associé à Victor Hugo et à Musset, sa première « Révélation »; il se déclare athée avec ostentation, et reste naïvement surpris de voir sa mère accepter sans révolte cette proclamation. *Adam Bede*, *Middlemarch*, de George Eliot, *The Rise and Influence of the Spirit of Rationalism in Europe*, de Lecky, sont alors pour lui, écrit-il, des événements de première importance.

Avec une émotion enthousiaste, il découvrit un peu plus tard chez Gautier « la déification de la chair »; et il reconstruisit toutes ses théories sur une base païenne. Gautier l'initia à Baudelaire et à Poe; Villiers de l'Isle-Adam, Mallarmé, Verlaine, aiguïsèrent, dit-il, son appétit pour l'anormal; et il apprit à apprécier ses compatriotes Swinburne et Rossetti.

Une troisième révolution intérieure le conduisit au réalisme; il la rattache lui-même avant tout à Balzac, que Gautier lui avait aussi appris à connaître, et qui fut pour lui une admiration de toute la vie; mais elle n'aurait point mis sur son œuvre l'empreinte qu'elle y a laissée, sans l'influence de Zola et du roman expérimental. Il a diagnostiqué la fièvre intellectuelle provoquée chez lui par la théorie scientifique de l'art, et en a décrit les symptômes en des pages caractéristiques, étudiées et citées ailleurs<sup>3</sup>.

« Le livre auquel je dois le dernier sanctuaire de mon âme est *Marius l'Epicurien* », a-t-il dit. Il était, lorsqu'il lut cet ouvrage — qu'on pourrait appeler le bréviaire de l'esthétisme anglais, comme *A rebours* est celui de la « Décadence » en France — revenu à Moore Hall, pour y écrire dans la tranquillité son troisième roman : *A Drama in Muslin*; et il brûlait de se rendre à Londres pour clamer aux oreilles de tous que Pater venait de donner un chef-d'œuvre à la littérature<sup>4</sup>. Ses relations personnelles avec le Maître, d'abord presque affectueuses, semblent s'être éteintes assez vite. Pater dose savamment la critique et l'éloge dans la lettre qu'il lui écrit au sujet de ses « *Confessions* »; et pourtant Moore en resta assez fier pour l'insérer dans sa préface, lors de la réédition anglaise de son livre en 1905. Car ce nouveau culte ne subit pas d'éclipse; et jusqu'au bout, il considéra Pater comme le meilleur écrivain anglais moderne.

Par les Romantiques, par Gautier, Poe, Baudelaire et Flaubert, il avait été initié à l'idéal de l'art pour l'art et à l'adoration de la beauté sensible. Il n'avait pas oublié leurs principes pour s'être converti au Naturalisme selon Zola; il les retrouva sous une forme plus subtile et non moins accusée chez Pater qui, lui aussi, célébrait : « la grandeur du monde païen, ses crimes sanglants, son esclavage, son injustice, son mépris pour la faiblesse »<sup>5</sup>. Et par contre, l'influence de Huysmans perpétue dans son œuvre certaines traditions Naturalistes; jusqu'à ce que son esthétisme prenne, par l'effet de sa participation à la Renaissance irlandaise, une nuance différente — qui pourrait compter comme la cinquième métamorphose de George Moore. Il a loué l'auteur de *A rebours* « ce livre prodigieux, cette magnifique mosaïque » sans même marquer les réserves que fait Wilde : « il me prend l'âme », écrit-il, « comme un ornement byzantin richement ouvré; il y a dans son

(3) Voir vol. I<sup>er</sup>, *L'influence de la Science*, p. 80.

(4) J. Freeman : *A Portrait of G. Moore in a Study of His Work*, 1922, p. 205.

(5) *Confessions of a Young Man*, p. 218.

style le charme nostalgique des ogives, le sens du rituel, et toute la passion du gothique »<sup>6</sup>.

Ainsi les diverses phases que traversa George Moore s'interpénètrent. L'impression qui se dégage inévitablement de sa carrière, c'est que, hormis une plasticité exceptionnelle, elle présente fort peu de caractères originaux. Il semble lui-même autoriser ce sentiment, lorsqu'il écrit en tête de ses *Confessions* : « mon âme, pour autant que je la comprenne, a revêtu les couleurs des nombreux et divers modes de vie auxquels j'ai été conduit par mon libre choix, ou par un tempérament impétueux. Je puis donc dire que je suis dépourvu de qualités, défauts ou goûts originaux. Ce qui est mien, je l'ai acquis; ou, pour parler plus exactement, le hasard me l'a accordé et me l'accorde encore. Je suis venu au monde apparemment avec une nature semblable à une tablette de cire vierge, ne portant pas d'empreinte, mais susceptible de les recevoir toutes; ou d'être modelée selon n'importe quelle forme. Et je n'amplifie pas en disant que j'aurais pu être un Pharaon, un palefrenier, un entremetteur ou un archevêque, et que j'aurais également rempli avec quelque succès les devoirs de ma charge ».

Inconsciente exagération, ou humour? Quoi qu'il en soit, l'auteur qui, avec beaucoup d'autres, avant et après Whitman, a revendiqué le droit de se contredire et en a usé copieusement, s'exprime tout différemment un peu plus loin. Il analyse la notion du hasard, dont-il vient de jouer, et y voit le choix instinctif d'un tempérament entre d'innombrables sollicitations. Et il poursuit : « jamais je ne pus m'intéresser à un livre à moins que ce ne fût exactement l'aliment exigé par mon esprit. L'esprit demandait, recevait et digérait. Une partie était assimilée et l'autre rejetée; puis, après un certain temps, le besoin se manifestait à nouveau, et le même processus se reproduisait, au-dessous du niveau de la conscience, comme dans le cas d'un estomac bien réglé »<sup>7</sup>.

Les images sont ici sans grâce, mais elles sont plus justes que les précédentes. Sauf en un cas particulier, ainsi que nous le verrons plus loin, il y eut accord entre ses préférences momentanées, instinctives, spontanées, et les théories ou les œuvres dont il adopta les tendances. Toute sa nature, par exemple, appelait certaines idées de Schopenhauer qu'il devait trouver à l'honneur chez plusieurs de ses auteurs les plus admirés : Gautier, Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam, comme dans le théâtre de Wagner. La doctrine du grand pessimiste nourrit son nihilisme moral, son mépris pour la vie; et il le fait intervenir dans un dialogue entre lui-même et sa conscience, sans d'ailleurs entrer dans la métaphysique ou la théorie de l'art. Non seulement il ne se montra accessible qu'aux idées auxquelles il était prédisposé, mais il anticipa sur une doctrine qui devait presque aussitôt faire grand bruit, ainsi qu'il le signale le premier. Relisant les *Confessions of a Young Man* au

(<sup>6</sup>) *Confessions of a Young Man*, p. 222-224.

(<sup>7</sup>) *Confessions*, p. 43.



moment de leur réédition de 1905, il y note « un orgueilleux agnosticisme et un individualisme exalté propres à conduire le lecteur parmi les rochers épars autour de la grotte de Zarathoustra ». Le livre, dit-il, était écrit avant qu'il eût entendu le nom de Nietzsche, avant même que Zarathoustra ait vu le jour; mais la doctrine, quoique à peine formulée, est là déjà, comme Darwin est dans Wallace. Il dénonce la pitié comme « la plus vile de toutes les vertus » et se vante de l'ignorer, comme l'ignora l'antiquité. Il renie « le pâle socialiste de Galilée »; il invoque « l'injustice qui, seule, nous élève au-dessus des misères de la vie »; et il en appelle à l'âme énigmatique du monde ancien, « à l'âme nue et barbare de la beauté et de la force »<sup>8</sup>. Le paganisme de Gautier, l'amour du mal de Baudelaire, l'anarchie morale et l'individualisme forcené de l'avant-garde intellectuelle vers 1880, conduisaient directement à de semblables déclarations; elles étaient pour ainsi dire dans l'air autour de lui; et il n'est pas surprenant qu'il y ait abouti de lui-même.

En *The Confessions of a Young Man*, nous avons le premier livre de la « Beardsley Period », écrit Osbert Burdett<sup>9</sup>; et là encore George Moore devance le mouvement littéraire, puisque Beardsley ne fut découvert — à l'âge de vingt ans —, par Dent, qu'en 1892. Cependant on trouve déjà là assemblées toutes les caractéristiques des écrivains fin-de-siècle.

Culte ésotérique de l'art et, si l'on peut s'exprimer ainsi, intellectualisme anti-intellectualiste; car l'auteur, s'il accepte la partie négative de la philosophie scientifique et se pique de familiarité avec ses récents défenseurs, néglige toute la partie constructive de leur pensée, pour se réclamer de Schopenhauer et de Nietzsche. Sa conversion au Naturalisme littéraire laissera une marque sur une partie importante de son œuvre; mais son adhésion aux principes du Roman Expérimental ne dura guère, puisque lorsque parut en français la traduction de *A Mummer's Wife*, en 1888, il était déjà brouillé avec le Maître de Médan, qui refusa la préface promise. En fait, dans les *Confessions*, publiées la même année, il parle de son engouement au passé : « je ne puis plus m'expliquer l'extraordinaire exaltation que j'ai éprouvée, dit-il; autant boire la lie du champagne de la veille ». Au contraire, il a gardé son admiration pour ceux qui furent les Maîtres de l'esthétisme anglais : Gautier, Baudelaire, Huysmans, en France; Poe et Walter Pater Outre-Atlantique et Outre-Manche. Sans toujours comprendre et aimer les symbolistes, par dilettantisme d'abord, il s'en est fait l'interprète : « je revins de France, écrit-il, « aussi couvert de lubies qu'un étranger de cordons et d'étoiles; j'avais le « naturalisme » autour du cou; le romantisme était épinglé sur ma poitrine, et quant au symbolisme, je le portais comme un revolver d'enfant, dans la poche de mon gilet, pour m'en servir au besoin »<sup>10</sup>.

Cette technique nouvelle répondait d'ailleurs également à un instinct

(<sup>8</sup>) *Confessions*, p. 145-149.

(<sup>9</sup>) *The Beardsley Period*, 1925.

(<sup>10</sup>) *Confessions*, p. 189.

chez lui. Le portrait de lui-même qu'il trace dans ses « *Confessions* » en relève; un de ses romans postérieurs, *The Lake*, en est imprégné; et de plus en plus, à mesure qu'il échappe à la discipline du « Naturalisme », son style en porte la marque. Enfin, si l'obscurité de Mallarmé l'a parfois rebuté, il ne s'inscrit pas moins parmi ses admirateurs, de même que parmi ceux de Verlaine; et il a adopté d'enthousiasme l'évangile de la « décadence ».

Il professe de la beauté la conception hautaine et anti-sociale de Whistler, qu'il cite souvent; et il n'a pas assez de mépris pour l'« idéal démocratique » de William Morris, auquel il oppose l'éloge d'une aristocratie bohème <sup>11</sup>. L'art, dit-il, est proprement l'antithèse de la démocratie. Son individualisme met au défi toute règle; l'éducation pour lui est une dérision, un fléau universel, elle n'a d'autre effet que de détruire ce qu'il y a de plus précieux en l'homme : l'individualité <sup>12</sup>.

Son besoin de nouveauté en a fait un esprit cosmopolite au premier chef. On a vu que la France est sa patrie spirituelle et que le français lui fit un moment presque oublier son idiome national. Ses recueils de vers contiennent des poèmes en notre langue; et son premier livre en prose — ces « *Confessions* » mêmes — fut publié en français; la préface qu'il rédigea pour *The Lake* dix-sept ans plus tard semble prouver qu'il n'avait rien perdu de son aisance à l'écrire. En outre, au temps de son enthousiasme pour Zola, il traduisit *Pot-Bouille*, en 1885, sous le titre de *Piping Hot*. On sait que la pensée allemande lui était familière à travers les œuvres de Kant, Schopenhauer et Nietzsche, auxquelles il faut ajouter celles du théoricien de l'inconscient, von Hartmann <sup>13</sup>. Il devait donner d'autres preuves encore de son goût pour la littérature et l'art étrangers; il a consacré un article à Tourguenief dans *Impressions and Opinions*, en 1891; préfacé la traduction de *Poor Folks* d'après Dostoïewsky en 1894; et l'infléchissement de son réalisme, lorsqu'il passa de la préoccupation obsédante du vrai au culte du beau, l'amena à se rapprocher du roman russe, en écrivant *Esther Waters*.

Avec l'esthétisme fin-de-siècle, il emprunte des ressources neuves à tous les arts. Wagner n'a pas dans les *Confessions* l'importance qu'il prendra plus tard dans son œuvre; mais il y est mentionné <sup>14</sup>. Techniques d'artistes et propos d'atelier y sont rapportés, invoqués avec une familiarité, un intérêt qui annoncent *Modern Painting* (1893), *The Royal Academy* (1895), *Reminiscences of the Impressionist Painters* (1900), etc., etc. Digressions littéraires, appréciations critiques sur les auteurs et les artistes contemporains soutiennent et nourrissent le récit, plutôt qu'elles ne l'interrompent, tant elles appartiennent au développement même et à la conception du sujet.

A cette versatilité, à ce cosmopolitisme, à ce dilettantisme intellectuel,

(<sup>11</sup>) *Confessions*, p. 174-175.

(<sup>12</sup>) *Ibid.*, p. 125-126 et 178.

(<sup>13</sup>) *Ibid.*, p. 243-252.

(<sup>14</sup>) *Ibid.*, p. 205.

littéraire et artistique, s'ajoutent, outre un paganisme déclaré, la recherche du plaisir, le sensualisme et le goût de la perversité. L'auteur veut « voir passer les gladiateurs et les entendre crier Ave Cæsar!... voir couler le sang; remplir des clameurs des esclaves empoisonnés les heures languissantes » <sup>15</sup>. S'il se réclamait de Baudelaire par le titre comme par l'inspiration de son premier volume de vers (*Flowers of Passion*), le second était un hommage à l'antiquité (*Pagan Poems*), comme devait l'être le dernier de ses livres (*Aphrodite in Aulis*); et dans maint autre ouvrage, on le verra, l'inspiration païenne est au premier plan. Dans les *Confessions*, elle est associée avec une complaisance particulière à la cruauté et à l'immoralisme : « je suis efféminé, maladif, pervers », écrit George Moore. « Mais avant tout, pervers » <sup>16</sup>.

Plusieurs de ces traits devaient pâlir ou évoluer avec les années; presque aucun ne devait s'effacer tout-à-fait. Dans cette autobiographie, ils composent une physionomie typique. C'est un portrait, sans doute, mais c'est très largement un portrait imaginaire, ainsi que le note A. J. Farmer. L'auteur pose devant nous; il pose comme le jeune homme de l'époque. Le cadre est tout-à-fait celui qu'on attend d'un fervent de Baudelaire et d'un lecteur admiratif de *A rebours*. A-t-il bien habité ce salon « tendu d'une étoffe rouge cardinal, et qui, suspendue au milieu du plafond, se relève comme une tente? Ce salon où rit dans l'obscurité rougeâtre un faune en terre cuite, parmi les tapis, les lampes de Turquie, les divans, les encensoirs, les grands chandeliers d'église et les palmiers? Ce n'est pas bien sûr; et l'on peut douter davantage encore qu'il y ait introduit un serpent Python, et se soit délecté à le voir se nourrir d'innocents cochons d'Inde. On peut aussi trouver qu'ici l'imitation confine à la parodie.

Amitiés et relations d'atelier, intrigues sentimentales, s'entremêlent aux souvenirs d'enfance et de jeunesse, aux discussions d'idées, aux réminiscences littéraires, aux scènes de cafés et de guinguettes, avec une désinvolture qui est en elle-même une revendication des droits souverains de l'artiste par l'affirmation de soi et le jeu de la libre fantaisie; les pages critiques sont très loin d'avoir la valeur de celles qu'on trouve dans *Intentions*; mais elles relèvent de la même conception : celle de la critique impressionniste.

George Moore a voulu dépeindre en lui-même un personnage représentatif, ce qui donne une valeur symbolique à ses *Confessions*. Sans doute il a souhaité, ainsi qu'il le dit dans sa dédicace, embaumer sa propre jeunesse; mais le jeune homme qu'il a décrit est le héros d'un âge; chaque période a le sien, affirme-t-il; le XVIII<sup>e</sup> siècle est consacré à la femme; de nos jours, l'intérêt converge sur le jeune homme; il est le point de mire de tous les esprits; toutes les ressources de la culture sont à sa disposition; il semble que chacun se demande en retenant son souffle : que va-t-il faire de la vie? <sup>17</sup>

(<sup>15</sup>) *Confessions*, p. 67.

(<sup>16</sup>) *Ibid.*, p. 66.

(<sup>17</sup>) *Ibid.*, p. 234-236.

Il est naturel que, obéissant à ce sentiment, George Moore nous ait donné, entre 1883 et 1894, toute une galerie de jeunes hommes — Dons Juans, ascètes, artistes et viveurs souvent tout à la fois; toujours imbus d'eux-mêmes et complaisamment pervers. Mais il est remarquable et significatif que la production littéraire des quinze années suivantes ait adopté le parti-pris qu'il indiquait en 1888. Le jeune homme est le héros favori des « nineties ». Parmi beaucoup d'autres, il suffit de rappeler qu'il est le sujet des trois livres peut-être les plus représentatifs de la « décadence » en Angleterre : *The Picture of Dorian Gray* de Wilde; *The Hill of Dreams* de Arthur Machen ; et *The Book-Bills of Narcissus* de R. Le Gallienne; sans parler de satires comme *The Green Carnation* de Hichens; ou *The Autobiography of a Boy* de G. S. Street.

\* \* \*

### 3) Le Naturalisme de G. Moore et son acheminement vers l'esthétisme.

Avant d'écrire « le premier livre de l'ère de Beardsley », et pendant plusieurs années ensuite, G. Moore a publié des romans d'un caractère très différent.

Le naturalisme littéraire a développé soudain un aspect de son tempérament hors de proportion avec les autres. On peut dire que, sans Zola et sans Huysmans, les livres de Moore qui s'inscrivent entre 1883 et 1898, entre *A Modern Lover* et *Evelyn Innes*, n'auraient point été écrits, ou auraient eu une forme différente. Il fut donc, jusque vers quarante ans, cet être rare et quasi monstrueux, au sens physiologique du terme : l'homme qui, non seulement, comme il le dit, choisit dans son entourage ce qui convient le mieux à son tempérament, mais qui, à proprement parler, subit une influence. La plupart des œuvres qu'il produisit alors donnent l'impression d'un bon devoir, plutôt que d'une création; on y sent une sincérité imparfaite, ou une contrainte intérieure. Je ne reviendrai pas ici aux premières d'entre elles, à celles qui ont été écrites le plus évidemment selon la formule du roman expérimental, bien que *A Mummer's Wife* représente peut-être, à l'exception de certains livres d'Arnold Bennett, ce qui a été fait de mieux en ce genre Outre-Manche. Elles ont été examinées ailleurs; et l'auteur, dans la préface écrite pour *The Lake* en 1921, renie la paternité de plusieurs parmi elles, sans même mentionner les autres; si elles doivent être réimprimées, dit-il, qu'elles soient mises, ainsi que mes deux volumes de vers, au nom d'un disciple : Amico Moorini ferait très bien l'affaire.

Il avait, à cette époque de sa carrière, un style embarrassé, terne et lourd; ce qu'il explique par le fait qu'il avait dû réapprendre sa propre langue, oubliée pendant son long séjour en France; et il a récrit plus tard quelques-uns de ses premiers romans, en leur donnant une forme plus dégagée et plus souple. *A Modern Lover* (1883) est devenu *Lewis Seymour and Some Women* en

1917; *A Drama in Muslin* (1886) prend en 1915 le titre de *Muslin*. George Moore possède éminemment cette tendance si gênante pour le critique et l'historien, qui consiste à revenir sur ses écrits, à traiter plusieurs fois le même thème et à faire réapparaître les mêmes personnages. *Esther Waters*, qui connut un vif succès en 1894, a cependant été refondu en 1920, après avoir fourni le canevas d'une pièce de théâtre en 1913; *Memoirs of my Dead Life* (1905) s'appelle *Avowals* en 1919; *A Mere Accident* (1887) devient le sujet d'une des nouvelles contenues dans *Celibates* en 1895 : *John Norton*; et celle qui donne à ce recueil son titre reparait, ou à peu près, dans *In Single Strictness*, qui devient en 1927 *Celibate Lives*; une histoire qui avait d'abord appartenu à un recueil différent, *A Story Teller's Holiday* (1918) y est incluse; tandis qu'une autre, *Hugh Monfert*, en est éliminée, comme indigne.

Ces retouches, tant qu'on n'en aura pas fait la collation et l'interprétation, mettent quelque confusion dans l'œuvre de George Moore. L'évolution de son talent, déjà infléchie suivant tous les courants de l'époque, n'est pas facile à suivre.

Toutefois, on peut noter des velléités qui, dès l'origine ou presque, ont marqué chez lui une adhésion incomplète aux principes qu'il avait adoptés avec tant d'enthousiasme. *A Drama in Muslin*, qui a pour sujet des rivalités entre jeunes filles dans un couvent irlandais, procède de l'impressionnisme à la manière des Goncourt ou de Huysmans, plutôt que de Zola; et A. J. Farmer a mis en évidence, dans ce roman, un emploi particulièrement accusé des correspondances entre les sons et les couleurs, chères à Baudelaire, Rimbaud et René Ghil. *A Mere Accident*, (1887), selon le même critique, est le premier livre qui ait tenté d'acclimater en Angleterre l'étrange et déconcertante figure de des Esseintes, en donnant toutefois au dilettantisme et à la négation de la vie incarnés par le langoureux héros de *A rebours* la forme inattendue d'un complaisant et morbide ascétisme. Le héros de *Mike Fletcher* (1889) pourrait à plus d'un égard se réclamer du même modèle; il lui ressemble davantage; et le pessimisme qui se dégage de sa vie et de sa mort, comme celui qu'on respire dans *Vain Fortunes* (1892), relève de la « décadence » fin-de-siècle. La physiologie reste à l'honneur, c'est vrai, comme dans les romans de Zola; mais elle sert principalement à expliquer l'ascendant qu'ont, sur les personnages, Schopenhauer et Pater.

Avec *Esther Waters* (1894), le réalisme de George Moore subit une inflexion imprévue. Ce roman auquel, pour beaucoup, son nom reste principalement attaché, fut écrit peu avant qu'il préfacât la traduction d'un roman de Dostoïewsky, publiée dans la *Keynotes Series* en 1895. La pitié qui monte comme une angoisse du livre russe y a pénétré, et y fond ce qu'il peut y avoir d'amer et de tristement prosaïque dans l'histoire d'une servante séduite et abandonnée, puis reprise et épousée, par un valet, devenu professionnel du champ de courses, tenancier de bar, joueur et buveur. Lorsqu'il meurt, la laissant ruinée, elle rentre au service de son ancienne maîtresse, veuve elle

aussi; et, dans la paix d'une maison endeuillée et déserte, accordée à celle de cœurs morts à toute joie, elle achève sa tâche de mère; elle assure la vie du fils qui lui est resté; elle fait de lui un homme et y trouve une fierté qui efface toutes les douleurs de sa vie.

Rien de nouveau certes dans cette donnée, ni d'ailleurs dans l'esprit du récit. N'empêche que *Esther Waters* est une réussite. Les personnages ont peut-être plus de solidité et plus de vie qu'aucun de ceux qu'a conçus George Moore. Esther est une rude et honnête fille du peuple, avec ses traits sans finesse, ses cheveux sans éclat, son cou et ses bras courts, le pli maussade que garde sa bouche; il n'est pas jusqu'aux yeux gris, dont la lumière est le charme de sa jeunesse, qui ne reflètent « toute sa prose naturelle ». Une âme inculte, emportée, toute d'instinct, mais dévouée et droite, donne à cette existence de sacrifiée une qualité d'émouvant héroïsme. Et William Latch, son séducteur, à la lourde carrure, aux appétits violents, son éternelle pipe à la bouche et le jargon du pari mutuel aux lèvres, n'a rien qui l'élève au-dessus d'un milieu vulgaire et corrompu. A travers eux, pourtant, passent les grands et purs effluves qui rachètent les bassesses et la dureté de l'existence : le vague sens des beautés naturelles, et de forces, de réalités qui les dépassent; avec le sentiment obscur de la solidarité devant la douleur.

L'action se déroule dans une arrière-cuisine, dans un hospice d'accouchement, dans les salles d'un bar, au champ de courses, et dans un hôpital de tuberculeux, pour s'achever là où elle avait commencé, dans les communs d'un petit château de province. Et pourtant ce sujet, ces décors souvent sordides sont relevés par une subtile poésie — celle même que nous trouverons dans *Evelyn Innes*, *Sister Teresa*, *The Lake*, et les œuvres qui suivront. L'air, la lumière, l'influence des saisons, des heures, du temps, flottent, circulent, imprègnent les pensées, les décisions et les actes des personnages. Il y a toute l'expansion, l'élan de vitalité sourdement panthéiste et la langueur d'un bel été dans le moment d'abandon qui livre la puritaine Esther Waters à son séducteur. Londres, la grande cité spectrale, avec ses détrois et ses hontes nocturnes, son pâle printemps, ses soirées troublantes, son clair de lune irréel, son brouillard sinistre et tout le néant de sa fièvre, fait écho aux efforts désespérés et solitaires de la malheureuse que la société a rejetée et que guettent toutes les déchéances. Les approches de l'automne et la paix domestique, dans la grasse campagne où le père et la mère se retrouvent auprès de l'enfant, ont leur part dans l'attendrissement qui amène Esther à pardonner au passé pour donner un foyer à son fils. Au moment le plus prospère de leur existence, lorsque, en bonne épouse, elle se laisse entraîner au Derby, la beauté fleurie de juin, les perspectives ouvertes du champ de courses, la griserie d'une longue journée de soleil, transfigurent les plaisirs vulgaires de la foule, l'excitation factice des jockeys ou des joueurs et l'amusement paresseux des flâneurs. Plus tard, la tristesse de l'hôpital et d'un lugubre mois de novembre, la lourdeur angoissante d'impénétrables brouillards amplifient et consom-



ment la ruine matérielle et physique de Williams. Et l'éternel recommencement apparaît à Esther lorsque, toute sa vie de femme derrière elle, elle revient à Woodview, le lieu où elle se présenta, jeune fille, pour y demander une place, comme dix-huit ans auparavant, dans le silence de la maison abandonnée et la mélancolie du parc défeuillé.

La tragédie du hasard — qu'il s'appelle fatalité ou jeu — met dans cette terne destinée une note dramatique et profonde : fatalité du sort, qui a donné à Esther le puritanisme des « Plymouth Brethren » sans l'éclairer sur les dangers qu'elle va courir, et qui l'a placée dans un milieu insouciant et dégradé; fatalité du jeu, qui devient l'intérêt professionnel et la passion de William Latch. A plusieurs reprises la chance semble les abandonner, et la fortune leur sourit à nouveau; puis le destin se dessine contre eux et les accable. William perd sa santé sur les champs de courses; une amie amenée par Esther y fait une mauvaise rencontre, traîne le boulet d'une liaison malheureuse qui les compromet les uns et les autres. Le hasard, honoré, cultivé par tous, frappe une victime après l'autre; celui-ci est ruiné, et plonge sa famille dans la détresse; celui-là devient fou et se suicide. Une descente de police achève de déconsidérer la maison de William; et il se meurt dans le dénuement et le désespoir, laissant à la misère sa femme et son enfant. Trop tard il reconnaît sa folie et exige de son fils le serment qu'il ne pariera jamais. La possibilité d'un séjour en Egypte qui le sauverait peut-être est suspendue au succès d'un cheval. Le malheureux, qui a joué par plaisir, puis par passion, joue pour sa vie, et perd.

On a vu dans ce livre qui a connu la gloire des éditions populaires un plaidoyer en faveur des filles mères; et un hospice de maternité porte son nom. On y a vu aussi une attaque contre le pari aux courses, et un acte de propagande. L'auteur dans sa préface refuse d'admettre ces interprétations; le caractère social d'*Esther Waters* reste au second plan; et la défense irritée de William Latch — (les pauvres ont besoin de leurs moments d'excitation et de plaisir comme les riches, que nul n'empêche de les acheter à grands frais : pourquoi ne feraient-ils pas de même, selon leurs moyens et à leur façon?) — prend beaucoup de relief du fait que le magistrat qui prononce un réquisitoire contre le pari et l'alcoolisme, est lui-même joueur et buveur endurci. De même Esther et William ne sont pas responsables des malheurs consommés chez eux. Leur accumulation, cependant, a un sens : la laideur de ces vies suspendues aux alternatives du sort, les déformations morales qui en résultent sont vivement mises en lumière; et l'ennui insupportable des interminables conversations entre jockeys et joueurs, que l'auteur put entendre tout enfant dans les écuries paternelles et qu'il rapporte fidèlement, en est peut-être aussi une expression intentionnelle.

Quoi qu'il en soit, il est plus sage de s'en tenir aux déclarations de George Moore lui-même : « l'enseignement d'*Esther Waters* », écrit-il dans sa préface, « est aussi peu combatif que celui des *Béatitudes*. Le pari peut être

un mal; mais ce qui est un mal reste toujours incertain, tandis que s'abstenir de juger son prochain, de mépriser les pauvres et ceux qui ne possèdent pas les richesses de ce monde, est une indiscutable vertu. Que tous les vivants méritent la pitié, telle est la leçon que je trouve dans mon livre; et mon espoir est que d'autres puissent l'y trouver aussi ».

Leçon qui surprendra tous ceux qui gardent dans l'esprit les dénonciations de George Moore dans un ouvrage précédent contre « le pâle socialiste Galiléen », et son anathème à la pitié. Mais il n'en est pas à une contradiction près. Comme Oscar Wilde, et maint autre représentant de l'esthétisme, il est l'homme des sincérités successives; et cela ne nuit pas nécessairement à la qualité de ce qu'il écrit. Il y a d'ailleurs là un peu plus qu'une paradoxale ou irrévérente fantaisie. Ainsi que plus d'un parmi les décadents, dont Oscar Wilde au premier chef, malgré son Nietzscheïsme d'avant la lettre, il est hanté par la personnalité du Christ. L'idée d'écrire une vie de Jésus l'a certainement visité à diverses reprises; son héros Byronien, Mike Fletcher, projette de traiter le sujet en une trilogie (1889); la tragédie qu'il intitule *The Apostle* (1911) met en présence Jésus ressuscité et St. Paul. Il raconte dans *Salve* (1912) que lorsqu'il étudia la Bible pour la première fois, en 1898, il fut repoussé autant qu'attiré par l'épopée du peuple élu — nation cruelle et barbare entre toutes, douée d'un seul instinct : la conservation de la race; mais, à la lecture des Evangiles, « le grand art littéraire du fondateur du Christianisme lui alla au cœur »; il déposa le livre « épuisé d'émotion ». Quatre ans plus tard il publiait *The Brook Kerith*; et la physionomie qu'il prête à Jésus ressemble, on le verra, à celle du Messie individualiste, romantique et pour tout dire immoraliste, que Wilde a ébauchée dans son *De Profundis*.

\* \* \*

#### 4) Les Nouvelles.

Le talent de George Moore, avant de se dégager du réalisme et de le dominer, a revêtu d'autres formes encore. Ses nouvelles, portraits ou scènes de mœurs, représentent une sorte de transition. Les premières datent de 1895; les autres, par leur publication, s'égrènent tout le long de sa carrière<sup>18</sup>; mais la plupart ont un caractère analogue. Par leur sujet, par les goûts, les sentiments et les idées qui s'y manifestent, elles plongent dans l'esthétisme, la décadence ou la Renaissance Celtique; tandis que leur facture est réaliste et minutieuse, attachée au détail et à la prose de la vie quotidienne, au dialogue ou aux propos journaliers. L'angle de vision est choisi avec quelque complaisante perversité; mais ce sont de solides études documentaires; l'influence

(18) *Celibates*, 1895. *The Untilled Field*, 1903. *A Story Teller's Holiday*, 1913. *In Single Strictness*. *Celibate*, 1927.

qui s'y trahit est plus générale, plus lointaine, plus profonde que celle du naturalisme de Zola, ou de l'impressionnisme à la manière de Gautier et des Goncourt. George Moore a voué à Balzac, on s'en souvient, comme à Walter Pater, et si peu que se ressemblent ces deux écrivains, un culte qui n'a jamais varié. En traçant ses portraits d'originaux, d'artistes, de bohèmes, de paysans et prêtres irlandais — Wilfrid Holmes, le parent pauvre, fin-de-race et musicien raté; Sarah Gwyme, la petite servante sacrifiée, à l'âme d'esclave et d'héroïne; Priscilla et Emily Loft, vieilles filles confites en respectabilité que sépare le secret de curiosités perverses et inavouées — il a pensé parfois à Flaubert, et certainement à la *Comédie Humaine*; seulement il ne leur a pas donné le relief qu'ont ses modèles français; et la plupart d'entre eux incarnent, plutôt que des traits permanents, les goûts, les caractères et les infatigations de leur époque.

*Celibates* (1895) rassemble trois études d'âmes rebelles à la vie normale, plus poussées que les autres. « Mildred Lawson » est une femme émancipée, perverse et cabotine, adonnée au culte de son moi, sous le prétexte d'une vocation artistique. Produit du féminisme militant d'alors, elle se refuse au mariage, aux contraintes et aux routines de la vie domestique; et elle rappelle certaines figures de *Dear Faustina*, par Rhoda Broughton, qui d'ailleurs est mentionné parmi les livres de John Norton, le héros du second récit. Mrs. Fargus, ex-étudiante d'Oxford, mariée d'ailleurs, mais demeurée une intellectuelle, et une fervente de Comte, l'encourage dans sa révolte contre la destinée traditionnelle de la femme; elle congédie son fiancé et travaille fièvreusement la peinture, d'abord dans les ateliers de Londres, puis dans ceux de Paris, et à Barbizon. Heureuse et fière des passions qu'elle excite, elle se refuse à tous; et, tout en romançant une existence sans scrupules aux dépens des autres, elle ne songe, nouvelle Marie Bashkirtseff, qu'à acquérir le succès, la gloire... Elle échoue cependant et, se tournant vers la littérature, elle forme de nouveaux liens — toujours platoniques, non moins que hasardés — avec un homme politique suspect chez lequel elle s'établit; elle se lance dans le reportage « décolleté » et publie dans le journal de son nouvel ami une série d'articles qui ont un succès de scandale sous le titre de *Bal Blanc* (que George Moore regrette ailleurs de n'avoir pas adopté au lieu de *A Drama in Muslin*). Malgré les objurgations d'un frère outragé dans son sentiment des décences britanniques, elle refuse de changer son genre de vie; mais elle se convertit au catholicisme, et flirte avec l'idée d'une vocation monastique sans sortir de son vide intérieur. Ruinée, désenchantée, elle finit par rentrer au logis, pour y traîner des jours d'ennui, jusqu'à ce que la mort de son frère, en lui rendant une fortune, lui inflige la dernière humiliation : celle d'être demandée en mariage pour son argent par le fiancé qu'elle dédaigna jadis, et auquel elle songeait à faire enfin l'aumône de son cœur. Son appel dévorant à la passion, à une passion quelconque, pour régénérer son âme, sonne faux; elle est victime d'un dédoublement intérieur inguérissable; et elle joue sa vie, jusqu'au désespoir et à la mort.

La physionomie de Mildred Lawson est décrite avec une complaisance qui s'explique par le fait que George Moore lui prête très largement ses propres traits; « John Norton » ne dérive pas aussi directement de lui-même; mais parmi les jeunes hommes de lettres contemporains, il n'est pas difficile de lui trouver un prototype. Son érudition, son ascétisme, son catholicisme rappellent souvent en particulier le poète Lionel Johnson. Au savoir le plus étendu et le plus varié, à l'intelligence critique la plus exercée, il joint l'amour de l'art sous ses formes les plus libres, et le culte de Bayreuth; sa bibliothèque, dans la cellule qu'il occupe chez les Jésuites, comprend, à côté des Pères de l'Eglise, Swinburne, Pater, Rossetti, Morris, Balzac, Zola, Gautier, etc. Son mysticisme, tout rempli de souvenirs païens, ressemble à celui de « Marius l'Epicurien ». Il éprouve pour le mariage une invincible répugnance, au désespoir de sa mère, jusqu'à ce qu'il ait rencontré Kitty Hale, adolescente aux formes d'éphèbe, semblable à « une statuette de la décadence antique », ou bien à une vision de Botticelli. Il ne l'épousera cependant point; car celle-ci, affolée par une tentative de viol dont elle a failli être victime, revoyant l'animalité qui l'a terrorisée jusque chez son fiancé, fuit devant lui, tombe d'une fenêtre et se tue. John Norton n'éprouve que de demi-regrets, comme il n'avait pour elle qu'un demi attachement; il avait rêvé de se consacrer à la vie spirituelle en faisant de l'univers entier son monastère; sa solitude et son égotisme lui deviennent plus chers, en prenant désormais la saveur d'une longue pénitence.

Cette fois le thème et la conception des caractères relèvent si entièrement de l'esthétisme que le style lui-même s'en imprègne. Le trouble et l'angoisse de Kitty, après l'attentat qu'elle a subi, sont traduits en visions imaginatives dont la poésie macabre anticipe sur l'interprétation Freudienne des obsessions et des songes.

« Henrietta Marr »<sup>19</sup> est un décalque de Mildred Lawson. Avec « Agnes Lahens »<sup>20</sup>, « Priscilla et Emily Loft », « Hugh Monfert »<sup>21</sup>, George Moore, en termes appuyés ou par implications, revient aux différents aspects d'une alternative, pour lui comme pour Huysmans, inéluctable : celle qui oppose un siècle perverti à la foi mystique et à l'ascétisme monastique ou puritain. Il a condamné la dernière des nouvelles ainsi intitulées parce qu'il n'y retrouve point, dit-il, « la ligne mélodique qui est le principal élément de toute œuvre littéraire »<sup>22</sup>. Cette déclaration de principe, qu'il emprunte à l'auteur de *Treasure Island*, non sans la revendiquer comme mieux adaptée à ses écrits qu'à ceux de Stevenson, peut sembler singulièrement exagérée à propos d'études d'un intérêt secondaire, souvent plus laborieuse qu'inspirées. Elle prouve du moins un souci d'esthétisme persistant, jusque dans les écrits qui n'en

(19) *In Single Strictness.*

(20) *Celibates.*

(21) *In Single Strictness.*

(22) *Ibid.*, préface.

portent guère la marque, et une intention qui s'est traduite beaucoup plus heureusement dans des œuvres de plus d'envergure : *Evelyn Innes*, qui parut en 1898; et *Sister Teresa*, publiée en 1901.

\* \* \*

##### 5) Roman musical et Roman mystique.

De même que George Moore a donné à la littérature anglaise le livre qui se rapproche le plus de Zola, *A Mummer's Wife*, il s'inspire étroitement de Huysmans dans *Evelyn Innes* et *Sister Teresa*. C'est le théoricien de la conversion qui l'intéresse alors, plutôt que le romancier réaliste et l'analyste de la décadence; fait d'autant plus remarquable qu'il perd peu d'occasions d'exprimer l'antipathie et la répugnance que son éducation lui a laissées pour le catholicisme. Peu après la publication de ces deux romans, non sans de longues discussions et une demi-rupture avec son frère demeuré fidèle à la religion paternelle, il embrassait publiquement le protestantisme, dans un esprit d'indépendance et de défi, sinon de provocation, tout-à-fait à l'opposé de la mentalité que Huysmans prête à son héros. La vie monastique, il est vrai, semble avoir gardé un attrait particulier pour l'imagination de Moore; on s'en aperçoit à certains passages de *Ave*, et à de longs chapitres dans *Heloïse and Abelard*; mais il s'agit toujours de couvents féminins; et le ton n'est pas toujours exempt d'un badinage à la manière de Sterne qui ne rappelle en rien celui de l'apologiste de la Trappe.

*Evelyn Innes* et *Sister Teresa* ne peuvent être étudiés qu'ensemble. Le second de ces romans n'est pas à proprement parler une suite du premier; issu d'une même inspiration, il en est un simple prolongement; il ne fait que réaliser et confirmer une évolution déjà clairement indiquée. A cause de la courbe générale de sa destinée, l'héroïne a été souvent comparée à « Durtal »; son retour à la foi, son séjour au couvent, ses émotions au confessionnal et à la table de communion ne sauraient passer pour neuves, après celles que Huysmans prête au repentir de la Trappe; elle pourrait, comme celui-ci, déclarer que la psychologie de la conversion est nulle; car, comme lui, elle s'est réveillée un beau matin croyante, préparée qu'elle y était par trois causes : ses hérédités familiales — toutes les femmes dont elle descend, dit-elle, furent pieuses et honnêtes —; par le dégoût de l'existence et un sentiment obsédant de solitude et de vide; aussi bien que par l'art chrétien. C'est un Durtal femme, écrit John Freeman <sup>23</sup>, comme J. Huneker <sup>24</sup>; et Mrs. Turquet-Milnes renchérit : « un Huysmans en jupons » <sup>25</sup>. Appréciations plus sommaires que justes, toutefois; car le caractère d'Evelyn, quoi qu'on en puisse dire, ne se

(<sup>23</sup>) *A Portrait of G. Moore in a Study of His Work*, 1922.

(<sup>24</sup>) *Overtones*.

(<sup>25</sup>) *The Influence of Baudelaire in France and in England*, 1913.

confond avec aucun autre. Sa longue histoire sentimentale, son enlèvement, sa vie d'artiste, sa seconde passion, les scrupules qui surgissent en elle, la lassitude que lui laisse une existence désaxée et surchauffée, son besoin de paix à tout prix, sont très loin de la crise semi-physiologique traversée par Durtal, hésitant entre une vie sensuelle singulièrement grossière et extravagante, et une foi à laquelle les mêmes épithètes seraient bien près de convenir.

Regardés de près, et en comparaison avec leurs modèles français, les deux romans de Moore paraissent encore remarquablement anglais. Ils ont moins de relief sans doute; ils sont à la fois moins illuminés et moins truculents; mais ils apportent sur le milieu auquel il appartient un ensemble d'observations frappantes. *Evelyn Innes* est dédié à W. B. Yeats et à Arthur Symons, « deux écrivains avec lesquels je me sens en sympathie », dit l'auteur; John Freeman déclare avec raison que ce roman reflète avant tout l'atmosphère des années 1890-1900; et c'est là son principal mérite; mais ce n'est point le seul.

Lord Owen Asher, le séducteur d'Evelyn Innes, sans avoir l'incomparable brillant de Lord Henry Wotton<sup>26</sup>, a son indolent dilettantisme, son goût pour les bijoux, les objets rares et précieux, son culte de l'art, son amour du plaisir et son cynisme; il a même son penchant pour l'expérimentation psychologique. Cultivé, épris de peinture, de littérature et de musique, il délaisse ses terres, son parc et son château pour son luxueux hôtel de Berkeley Square; le tout Londres mondain se presse dans ses salons; il papillonne de liaison en liaison, et se pose, de plus, en défenseur du mariage; ne faut-il pas que ses amis épousent de jolies femmes, pour lui procurer des maîtresses? L'amour de la beauté est le seul sentiment constant de Lord Owen dans toute sa carrière de Don Juan, et même ensuite; les grâces d'un nu par Boucher, le portrait d'Evelyn par Manet, une scène galante de Watteau, un bibelot rare, un joyau le fascinent non moins qu'un beau visage. Il a non seulement le goût de l'élégance et du raffinement, mais aussi celui de l'exotisme; ses longues randonnées en Afrique et en Asie en font foi; il est curieux d'impressions nouvelles; l'attrait qu'exerce sur lui Evelyn vient en partie de ce qu'elle est différente de toutes les femmes qu'il a connues; il prend plaisir à la troubler, à la subjuguier; il calcule ses réactions; il en joue, et il en jouit subtilement; il ne se départ jamais à son égard du rôle d'un Mentor bienfaisant et d'un Mécène munificent, c'est vrai; mais la cruauté se mêle parfois à ses autres plaisirs — lorsqu'il chasse au faucon ou à l'aigle dans le Sahara, par exemple; et il rappelle alors le jeune homme qui, dans les « *Confessions* », se délectait à assister aux festins de son serpent Python.

Bien que George Moore ait désigné l'histoire d'Evelyn Innes comme le

---

(<sup>26</sup>) Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*.



premier roman consacré en anglais à la peinture de la passion par un grand P, on ne peut guère souscrire au jugement de J. Freeman lorsqu'il qualifie l'héroïne de « femme-lierre », qui pense avec son corps seulement, et déclare que l'auteur n'en a jamais présenté de plus dissolue <sup>27</sup>. Fille d'un vieux musicien — organiste et luthier, admirateur fervent de l'ancienne musique religieuse — jeune et fraîche, dévouée à son père et ardente catholique, elle joue du violoncelle aux concerts spirituels qu'il organise, et donne des leçons de solfège. Owen apprécie son talent, ses connaissances, sa beauté, en critique et en amateur; et elle en est doucement flattée. La musique, la peinture, puis le charme des jardins par un bel été, l'entraînement d'un cœur qu'on eût pu croire blasé et d'une ardente jeunesse les rapprochent. D'une mère morte prématurément, et qui fut une chanteuse célèbre, Evelyn tient une voix qui, cultivée, lui donnerait la fortune, le succès, la gloire. Or voici qu'Owen se présente en tentateur : si elle consent à l'accompagner à Paris, il fera d'elle une grande cantatrice; il lui ouvrira les scènes les plus fameuses; il lui permettra de réaliser sa destinée. Savamment, avec un plaisir d'expert en conquête morale, il la détache de ses croyances et dissipe ses scrupules; non point en lui opposant les théories qui enflamment l'esprit d'un Dorian Gray, mais en lisant avec elle, sous les arbres en fleurs, les vers d'Omar Khayyam; et plus tard en lui mettant entre les mains les œuvres qui avaient détaché de la foi tant d'esprits dans la génération précédente : les livres de Darwin, de Huxley et d'Herbert Spencer. Elle consent à le suivre; mais elle ne renie jamais formellement une religion qui répond chez elle à un instinct et à un profond besoin vital. Quand elle l'accompagne dans toutes les capitales de l'Europe, donnant aux spectateurs enthousiastes une Elsa, une Iseult ou une Elisabeth incomparables, sa conscience est assoupie, mais elle n'est pas morte; et rien n'a pu en déplacer les assises. Lorsque, Owen vieillissant, elle se sent attirée vers un autre amour, un sursaut de dégoût l'éveille aux dangers et aux laideurs de la vie qu'elle a choisie.

Son second amant n'est pas moins représentatif que le premier. Lord Owen Asher n'était point très différent de l'idéal professé par Arthur Symonds. Or, après l'esthète de la décadence, nous avons celui de la Renaissance Celtique; et très probablement le personnage d'Ullick Dean est un portrait du second écrivain auquel George Moore avait dédié son livre : William Butler Yeats. Montrer le dernier des bardes celtiques amoureux d'une étoile d'opéra a quelque justification dans l'histoire. Ce jeune Irlandais, lecteur assidu de Blake et de Pater, disciple de M<sup>me</sup> Blavatsky, à la haute taille, au visage creux, aux yeux ardents, hantés par son spiritualisme et sa croyance à tous les dieux — ceux de l'Inde et de la Galilée, comme ceux de sa propre patrie — avec sa foi en la magie et l'astrologie, satisfait en Evelyn des aspirations qu'avait refoulées Owen. Elle connaît auprès de lui un enivrement plus

(<sup>27</sup>) *A Portrait of George Moore in a Study of his Work.*

subtil et où s'épanouit mieux sa nature à la fois sensuelle et idéaliste. Ulick révère la beauté, comme son rival, par-dessus toute chose; mais il lui donne un sens mystique; il la situe dans un univers spirituel dont le monde visible et la vie ne sont que des symboles.

Cependant elle n'a pas eu le courage, ou la cruauté, de congédier Owen, qui l'implore maintenant de l'épouser; et elle est dévorée de remords; son hérité, son passé, son catholicisme latent lui font envisager avec horreur le fait qu'elle appartient à deux hommes. Ses défenses morales, emportées par le torrent du siècle, surgissent au cours d'interminables hésitations, comme elle se trouve acculée à un perpétuel mensonge. Épuisée par l'existence artificielle et surchauffée qu'elle a menée, déchirée par un conflit intérieur sans issue, elle sombrerait dans le désespoir et aboutirait au suicide, si elle n'était prise en main par un impérieux seigneur de l'église. La paix d'un couvent où elle fit, aux jours de son innocence, une retraite, et où il l'envoie en visiteuse, s'empare de son âme. Renonçant à la scène, renonçant à l'amour, elle songe longuement à y prendre le voile. La foi dans laquelle elle trouve l'apaisement repose sur une transcription des *Béatitudes* à l'usage de l'esthétisme, un peu comme celle qu'a tentée Oscar Wilde dans son *De Profundis*. Tel est le sens, notamment, de cette effusion d'Evelyn Innes, devenue « Sister Teresa » pendant son noviciat, devant une fleur de soleil : « avec les yeux de l'esprit, elle vit la corolle grandir, s'élargir et monter vers l'amour débordant qui lui avait donné la vie... et en un instant de révélation, elle connut que chercher la Présence Réelle sur l'autel uniquement est donner un démenti à l'existence divine ailleurs; et elle sentit que les portes demeureraient closes pour elle tant qu'elle ne reconnaîtrait pas en tous lieux le Saint-Sacrement, comme une manifestation éternelle de la nature ».

Lorsque Ulick dit à Evelyn dans une de leurs dernières entrevues : la beauté que je cherche dans l'art, vous la demandez à la religion, il traduit l'aspiration qui rapproche ces êtres divisés et ces attitudes inconciliables; il établit un lien entre lui-même, le vieux luthier père de l'héroïne, le grand seigneur sceptique et mondain, la petite maîtresse de musique, l'actrice adulée, et la novice du couvent de Wimbledon.

*Evelyn Innes* et *Sister Teresa* ne sont pas sans défauts. Parmi les livres qui nous apportent l'image d'une vie artistique affranchie et frivole, exaltée, aventureuse ou dévoyée, il en est de plus brillants. Les scènes mondaines, par exemple, dans *The Picture of Dorian Gray*, ont un éclat, un pétilllement auprès desquels le salon, le château ou le club de Lord Owen Asher paraissent mornes et ternes. En outre, on ne voit pas très bien comment ce dandy, ce Don Juan, qui a atteint la quarantaine en se faisant gloire de ne jamais fixer ses sentiments, peut s'éprendre pour Evelyn d'une passion si exclusive, si durable et, somme toute, si dévouée. La construction laisse souvent à désirer; les péripéties se répètent, coupées par de longs intermèdes qui interrompent l'action : voyages de Lord Owen en Orient; chasses au Sahara;

soirées à l'opéra ou au concert; descriptions du couvent dans son vieux jardin abrité de hauts murs, avec sa basse-cour, ses fleurs et ses oiseaux; tableau minutieux des mœurs monacales, prières et exercices religieux, travaux domestiques ou champêtres, jeux et plaisirs des nonnes; peinture de leurs joies austères et de leurs exaltations troubles, de leurs ambitions, de leurs mesquineries et leurs puérilités. Il semble aussi y avoir eu quelque flottement dans l'esprit de l'auteur au sujet de la conclusion qu'il devait donner à son œuvre. Dans la première édition (1901), « Sister Teresa », après avoir longtemps nourri l'intention de s'échapper du couvent, le jour où elle se trouve en mesure de le faire, s'aperçoit qu'elle ne le désire plus; elle a trop attendu; et, à force de réprimer son impatience, elle a trouvé un détachement de soi, une paix qui lui tiendront lieu de bonheur, et même de croyance positive. Qu'importe le dogme? Les fleurs du jardin et l'encens du sanctuaire embaument sa vie; elle ne demande qu'à ne plus penser. En 1912, George Moore eût incliné vers une autre solution : il déclare dans *Salve* que la fin la plus conforme à l'esprit de l'ensemble eût été le suicide de l'héroïne dans l'étang du couvent. Dans l'édition de 1929, Evelyn ne garde pas le voile, et ne se tue pas non plus; sa foi est tout ensemble non moins orthodoxe et plus active; et il faut ici rappeler que, dans l'intervalle, l'auteur s'est converti au protestantisme. Quoique toujours pieuse catholique, elle fonde, soutient par son travail, et dirige une sorte de refuge pour enfants infirmes; elle consent à revoir Owen; et, dans les dernières pages du livre, l'émerveillement d'une nuit étoilée enveloppe leur amitié d'une calme et sereine mélancolie.

Ces deux livres — que George Moore, malgré leur succès auprès du public et leur renom, hésite à admettre dans la liste autorisée de ses écrits <sup>28</sup> — laissent au lecteur une forte impression; ils ont leur place dans l'histoire littéraire parce qu'ils reflètent avec une abondance de détails et une précision rares une époque évanouie, intéressante à plus d'un titre; et aussi parce que tous ces détails s'organisent autour de quelques sentiments essentiels — souvenirs, images, expériences et interprétations privilégiés qui donnent à l'œuvre son atmosphère et sa poésie propres.

La musique et les jouissances musicales sont peut-être les éléments prédominants de cette atmosphère. Le premier chapitre nous montre Mr. Innes courbé sur un virginal auquel il s'efforce de restaurer la sonorité perdue; ce sont les concerts organisés par lui qui attirent successivement chez lui, parmi les critiques, les amateurs et les professionnels qu'intéressent ses tentatives, Lord Owen Asher et Ulick Dean. Tous deux composent; tous deux sont des fervents de Wagner. L'éducation musicale d'Evelyn est le plus cher souci de son père; et le souvenir de la cantatrice merveilleuse que fut sa mère est l'étoile qui préside à sa destinée. Après avoir vécu d'épopée

(<sup>28</sup>) George Moore : *The Lake* (preface).

Wagnérienne au théâtre, elle est amenée au couvent qui sera son refuge parce qu'elle y a chanté dans un concert de charité au profit de l'ordre; et la plainte Grégorienne des nonnes, le détachement, la pureté sublime qui en émanent, ravivent en elle l'instinct religieux et le besoin de la foi. Le récit est parsemé de discussions précises, appuyées, tout-à-fait en situation et fort intéressantes, sur la qualité des sonorités anciennes et modernes; sur la valeur respective et les mérites divers de Purcell, Palestrina, Beethoven, Wagner et Gounod. Les rôles d'Evelyn — Marguerite, Senta, Elsa, Elisabeth, Iseult, la Walkyrie — sont longuement commentés. A travers les puissantes harmonies Wagnériennes, le pessimisme de Schopenhauer amplifie celui d'Omar-Khayyam, d'abord invoqué, suggérant la fatalité de la passion et son doux ou tragique enivrement. J. Huneker, dans l'ouvrage qu'il consacre aux « hommes de lettres qui aimèrent la musique », *Overtones*, rend hommage à la compétence de George Moore d'un point de vue technique : « bien qu'il n'atteigne pas à la virtuosité que déploie d'Annunzio, dans l'interprétation de *Tristan*, par exemple », dit-il, « ses analyses musicales sont de grand mérite ».

Le style a quelque chose d'aisé et de fluide, une sorte d'élégance alanguie, qui convient à l'esthétisme, et s'écarte de l'objectivité chère aux romanciers naturalistes que l'auteur s'était d'abord efforcé de copier. Tableaux ou évocations ne sont jamais très développés; mais le choix des images, leur retour, leur résonance mettent autour de l'action et des personnages comme un charme diffus. Les métaphores musicales sont fréquentes, comme de juste; mais d'autres comparaisons donnent aussi bien au récit son ambiance artistique et morale ou son décor idéal. Parfois il est emprunté à un tableau de maître, par exemple à une fête amoureuse de Watteau, dans la lumière attendrie d'un beau soir. Parfois il naît de quelque image qui, répétée, prend la valeur d'un symbole.

L'eau, qui reflète, qui s'écoule, s'amasse en flots tumultueux, ou s'endort; l'eau, surface miroitante ou voilée, profondeur insoupçonnée, l'eau qui devait fournir au roman suivant son titre, *The Lake*, et son motif central, hante souvent la pensée de l'auteur. Lorsque Evelyn s'abandonne au mirage heureux évoqué devant elle par Owen, elle ferme les yeux pour s'en mieux pénétrer : « comme des formes aperçues dans une rivière à travers la brume, elle voyait le reflet séduisant des choses plutôt que les choses elles-mêmes... ». L'émotion religieuse qu'elle a retrouvée un moment sous les voûtes obscures de l'église se dissipe au soleil « comme des vapeurs évanescences, flottant sur une nappe d'eau ». Plus loin, telle pensée disparaît de son esprit « comme le brouillard à la surface d'un lac ». Lorsqu'elle cherche à sonder sa conscience, il lui semble « descendre le cours d'une rivière, pleine de tourbillons imprévus et de bas-fonds pittoresques, avec par endroits des gouffres impossibles à sonder ». Quand sa passion pour Ulick fait éclater en elle un nouvel orage, toute son existence passée lui paraît se briser

et rejaillir en écume comme la mer sur un roc; le sens du péché monte à ses lèvres, tel une vague salée, et empoisonne sa vie d'amertume. Le suicide enfin la fascine, « comme une rivière sombre et sans rêves ». Mais l'eau jusqu'au bout est surtout associée aux idées d'illusion, de mystère et de sérénité. Lorsqu'Evelyn suit les bords de la Serpentine, aux côtés d'Ulick, par un radieux couchant, leur âme est « tranquille comme l'eau; et comme l'eau, pleine de calmes reflets ». Et les dernières méditations de « Sister Teresa » se déroulent au bord de l'étang du couvent, peuplé de poissons rouges. Dans la seconde partie du récit, c'est le vertige du ciel qui se mêle aux songeries et aux aspirations de l'héroïne, comme celui de l'eau s'était associé à ses passions. Et tout à la fin, dans la dernière édition, l'éblouissement et le recueillement de la voûte étoilée pénètre de résignation sereine le sentiment poignant des discordances et de l'inachevé qui président aux destinées humaines.

\* \* \*

#### 6) Nouvelles « Confessions »: *Memoirs of my Dead Life*.

Entre *Sister Teresa* et le roman suivant, un événement s'est passé dans la vie de George Moore : cédant à l'insistance de William Butler Yeats et d'Edward Martyn, et désireux de quitter Londres au moment de la guerre avec l'Afrique du Sud à cause de ses sympathies pro-Boers, il revint vivre dans son pays natal. Pendant dix ans, de 1901 à 1910, ce nomade, ce cosmopolite, ce boulevardier, ce pilier de théâtres, de clubs et de cafés a principalement résidé dans la verte et primitive Irlande. Il l'a regardée, après sa longue absence, avec des yeux rafraîchis. Il en a interprété l'aspect, l'esprit et les problèmes à la lumière d'une culture et d'une expérience acquises dans les cercles littéraires, bohêmes ou mondains de Londres et de Paris.

Etrange conjonction, qui devait libérer sa plume à bien des égards. Moore était plus mal préparé que n'importe qui, par toute son existence passée, à comprendre l'Irlande — il la détestait, et ne s'était point fait faute de le dire; notamment, en 1887, dans un livre satirique, *Parnell and His Island*, qu'il dut alors renier; et bien qu'il ait collaboré à deux pièces écrites pour l'*Abbey Theatre*, il ne fut jamais autre chose que l'enfant terrible de la Renaissance Celtique.

Mais parmi les poètes, les mystiques, les rêveurs auxquels il se trouva mêlé, sa personnalité acheva de se dégager; et il retrouva un fond d'impressions subconscientes, refoulées depuis longtemps, qui rendit pour lui plus éloquente la poésie des lieux; il lui fut alors plus facile d'être lui-même; et les livres qu'il écrivit pendant cette période, tout remplis d'une heureuse expansion, sont d'une verve plus spontanée que les autres; en même temps que sa langue devenait plus colorée, plus fantaisiste, et que l'invention ou

la perception comique se mêlaient plus librement à son sentiment dramatique, morne ou cruel de la vie. De sorte qu'on ne peut étudier l'esthétisme de Moore sans passer le tournant du siècle; car c'est alors seulement qu'il atteint son plein développement.

Comme s'il sentait après un tel renouvellement le besoin d'autres « confessions », il a donné au public en 1906, 1911, 1912 et 1914 plusieurs ouvrages autobiographiques. Le premier, intitulé *Memoirs of my Dead Life*, a été depuis repris et modifié par lui-même plusieurs fois avec amour. C'est une nouvelle tentative, dit John Freeman<sup>29</sup>, dans l'art d'évoquer des réminiscences détachées; et l'auteur conserva une prédilection marquée pour ce livre, s'aventurant jusqu'à annoncer que, si rien de sa production subsistait au XXI<sup>e</sup> siècle, ce pourrait bien être une des dernières épaves flottant sur l'océan du temps.

Lorsque, cherchant dans sa bibliothèque un volume qui convienne à son humeur, il mentionne un exemplaire vierge (« unread ») du *Voyage Sentimental*, que quelqu'un lui a envoyé « parce que nul ne saurait l'apprécier mieux que lui »<sup>30</sup>, il y met de l'humour, car *Memoir of my Dead Life* est conçu dans la manière de Sterne; et l'auteur y avoue le désir de donner à ce livre célèbre une contrepartie, en écrivant un récit qui s'intitulerait : « *An Unsentimental Journey* ». La division en épisodes détachés, dont plusieurs ne sont que des indications de lieu (*Spring in London — Flowering Normandy — A Waitress — « La Butte » — In the Luxembourg Gardens*) rappelle aussi l'ouvrage fameux du père de *Tristram Shandy*. Le tour capricieux de la pensée, le libertinage des situations et des sentiments, les digressions morales et les complaisants retours sur soi, le ton toujours détaché et souvent impertinent, font songer à Sterne à chaque page; telle expression, telle phrase pourraient être de lui, celle-ci, par exemple : « *The daughter's Tragedy, I muttered; and considering it, philosophising, according to my wont, I tried to reconcile myself to this visit. After all, I said, I am on my own business; therefore I have no right to grumble...* »<sup>31</sup>.

Et pourtant l'originalité du livre reste indiscutable. Il y a similarité d'humeur, réminiscences, mais non point imitation ou identité. Non seulement le sujet a évolué, et la France de George Moore n'est plus du tout celle de Sterne; mais la manière est différente; il y a dans *Memoirs of my Dead Life* des intentions plus appuyées, des peintures plus crues, et aussi plus de poésie imaginative que dans *A Sentimental Journey*; on ne saurait pas plus les comparer qu'une fine gravure du XVIII<sup>e</sup> siècle avec une esquisse à la manière de Toulouse-Lautrec ou de Whistler<sup>32</sup>.

L'atmosphère des « nineties », malgré la date tardive, s'y trouve encore

(<sup>29</sup>) O. c.

(<sup>30</sup>) *Hail and Farewell. Vale*, 1914.

(<sup>31</sup>) *The Lovers of Orelay*, p. 156-157.

(<sup>32</sup>) *The End of Mary Pellegrin. Sunday Evening in London*.



sans la moindre dilution. Comme A. Machen, G. Moore prolonge le règne de l'esthétisme pendant les vingt premières années du nouveau siècle. Mentalement, il se reporte aux environs de 1880; et s'il revisite la France, c'est pour y remuer les cendres d'un ancien feu de joie plus encore que pour y chercher de nouvelles impressions. Cependant, l'accent n'est plus tout-à-fait celui des « *Confessions of a Young Man* ». Il y a plus de maturité et de souplesse dans la pensée, plus de richesse et de charme dans le style; le recul du temps donne à la mélancolie du souvenir, voluptueusement recherchée, plus de profondeur. Les thèmes n'ont guère changé; l'hédonisme est encore la seule règle de la vie; et les plaisirs d'amour sont mis au premier rang. En une préface, *Apologia pro Scriptis Meis*, l'auteur les défend en principe contre d'injustes sévérités : toute vie, toute culture n'en relèvent-elles pas? En quel nom établir une distinction radicale entre « la nature inférieure » et « la nature supérieure de l'homme? »<sup>33</sup>. — Mais, sauf en un ou deux récits, sur lesquels la censure a exercé sa juridiction, il en donne une version atténuée : souvenirs, rêves ou vellétés, associés à d'autres sentiments qui les nuancent diversement, tels que la fuite du temps, le regret de la jeunesse, l'indulgence attendrie qui s'attache aux joies évanouies, ou le tragique de la destinée humaine.

La pitié se mêle à l'attrait qu'a pour lui cette petite serveuse irlandaise, au visage mince, aux yeux gris, au regard nostalgique, minée par la phtisie, qui passe de table en table, riant et plaisantant avec les étudiants dans les relents de bière et la fumée de tabac; il s'émeut au contraste poignant qu'elle forme avec une reine de théâtre venue se rafraîchir entre deux actes; il caresse un instant l'idée de l'enlever, de l'emmener dans le Midi pour l'y entourer de soins et de dévouement... Il se complait à cette pensée qu'il n'exécutera pas; et il célèbre en un poème les joies délicates de cet amour imaginaire, qui s'épanouit à l'ombre de la mort, et qu'aucune réalité ne déflorera jamais<sup>34</sup>. Ce sentimentalisme à la manière de Le Gallienne se retrouve en d'autres récits; et dans *The Lovers of Orelay*, l'auteur se déclare en quête de la toison d'or dans le même sens que le héros de *The Quest of the Golden Girl*. Tel instantané de l'étang à St. James' Park, plein de reflets, peuplé de cygnes et ridé par la brise, dans sa fantaisie un peu mièvre et sa fine naïveté, rappelle J. Barrie, le magicien de Kensington Gardens<sup>35</sup>; comme la description de tel penchant à la fois amoureux et maternel ou filial fait songer aux nuances de sentiment auxquelles se complait le fils de « Margaret Ogilvy » : « as a flush of summer lingers in Autumn's face, so does a sensation of sex float in such an affection... there is a waywardness in it that formal man knows not of... »<sup>36</sup>.

(<sup>33</sup>) *Spent Loves*.

(<sup>34</sup>) *A Waitress*.

(<sup>35</sup>) *Sunday Evening in London*.

(<sup>36</sup>) *A Remembrance*.

Ce sont là plaisirs fantômes; mais il en est de plus substantiels, et ils sont alors environnés d'un luxe savant qui les rehausse et les enrichit; les robes, les fards, les artifices des belles amies évoquées sont minutieusement dépeints. Lorsque « Doris », l'héroïne de *The Lovers of Orelay*, cède aux importunités de son soupirant, l'imagination de celui-ci transforme la chambre d'auberge où ils se trouvent en un somptueux palais, aux murs tendus de brocards et de damas, aux meubles anciens, aux sièges profonds, aux bibelots précieux; le lit est entouré de draperies comme celles entre lesquelles apparaissent les riantes amours de Boucher. Nous entrons dans les *Mille-et-une-Nuits* et nous en sortons sans savoir comment. Les deux amoureux, pour reprendre le chemin de Paris et rentrer dans les chemins de la sagesse, voudraient bien trouver une chaise à porteurs, et regrettent d'avoir à se contenter d'une vieille berline; en un heureux badinage, ils déplorent de n'avoir pas songé à se costumer : elle, en crinoline et bas blancs et lui, en pantalons à la hussarde et cravate flottante, auraient encore mieux joué « les amants d'Orelay ».

L'évocation des lieux est à la fois savante et délectable; impressions des sens, fantaisie, associations d'idées s'y pénètrent subtilement. En maint récit on retrouve cette préférence pour l'artificialité, ce goût pour l'atmosphère excitante, capiteuse et trouble des grandes cités qui avaient caractérisé la décadence. Londres est pour l'auteur la ville de tous les enchantements et de tous les vices; et la rivale de Bagdad par son éclat nocturne; les femmes passent dans ses rues comme les filles-fleurs des jardins de Klingsor, dans le parfum du patchouli et du jasmin; ses parcs au clair de lune sont encore peuplés par les ombres des seigneurs et des grandes dames dont Wycherley a conté les intrigues dans ses comédies licencieuses<sup>37</sup>.

Le primat de l'art sur la nature, des recherches et des créations humaines sur tout ce qu'elle nous offre, éclate partout; et le jeu des « correspondances » s'accompagne d'un symbolisme qui, pour être intentionnel plus souvent que spontané, n'en est pas moins parfois charmant. Les jardins de Versailles intéressent George Moore parcequ'ils lui rappellent Racine; et les « modulations romantiques » des gazons verts le long de Piccadilly sont à ses sens aussi délicieuses que la musique de Haydn; d'élégantes silhouettes, échappées aux toiles de Gainsborough — ou faut-il dire à celles de Watteau? — en habitent pour lui les ombrages. Green Park est « cérémonieux et cynique, comme les petits vers du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>38</sup>. De la hauteur qu'il a gagnée avec « Doris », sur la côte Méditerranéenne, la baie arrondie au pied des montagnes découpées ressemble à une ancienne peinture italienne, du temps où les peintres ne s'intéressaient pas encore à la vérité de leurs effets, et où l'on ne recherchait que la beauté. Sur les côteaux lointains, les routes s'enroulent le long des pentes comme un ruban gris autour d'un chapeau.

(37) *Sunday Evening in London*.

(38) *Ibid.*

Du pavillon vitré où il s'est arrêté pour déjeuner avec Doris, il contemple et il muse : « the scent of the sea came through the window, and the air was like a cordial — it intoxicated; and looking across the bay one seemed to be looking on the very thing that Whistler had sought for in his *Nocturnes*... that dim optimistic blue that allures and puts the world behind one, the dream of the Opium Eater, the phrase of the syrens in Tannhäuser, the phrase which begins like a barcarole; but the accompaniment tears underneath, until we thrill with expectation... »<sup>39</sup>.

Tout l'enivrement de la France, il le trouve à Auteuil, encore suburbain et quasi provincial : « Auteuil is so French, its symbolism enchants me. Auteuil is like a flower, its petals opening out to the kiss of the air, its roots feeling for way among the rich earth. Ah, the land of France, its vineyards and orchards, its earthly life! Thoughts come unbidden, my thoughts sing together, and I hardly knowing what they are singing. My thoughts are singing like the sun; do not ask me their meaning; they mean as much and as little as the sun that I am a part of — the sun of France that I shall enjoy for thirty days... »<sup>40</sup>.

Plaisirs des sens et de l'imagination; plaisirs d'art associés à ceux de l'amour dans un même culte. Poésie, peinture et musique n'occupent pas moins de place dans ces récits que les liaisons tendres ou passionnées. Dans ce cortège fantaisiste ou réel de souvenirs romanesques, cyniques, tendres et heureux, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Manet, Degas, Huysmans passent et repassent; les fêtes galantes et les couchants de Watteau, les nobles frondaisons de Gainsborough, les brumes argentées de Corot, les symphonies colorées de Whistler composent aux rencontres et aux entraînements ou aux caprices du cœur un horizon divers et savamment nuancé. Peintures d'autrefois et peintures d'aujourd'hui sont interprétées, décrites, discutées; et la Joconde est convaincue de ne devoir son immortalité qu'à la prose de Pater<sup>41</sup>. La musique, on l'a vu, n'est pas moins essentielle à ces amours Epicuriennes. Le violon dont joue Mildred révèle chez cette femme vaine et coquette une âme endormie, profonde et vibrante<sup>42</sup>. Doris chante « *le Noyer* » pour son amant<sup>43</sup>; et tous deux s'abandonnent à l'enchantement de Schumann. Wagner est partout présent; et l'écho de « *Tristan* » résonne autour des passions illicites. « Le jour s'éteint » écrit l'auteur en achevant un de ses récits; « Paris se dessine sur un ciel couleur de paille... et en entendant s'égrener les dernières notes (quelqu'un jouait le *Prélude* de *Tristan*) je me dis : encore une charmante journée passée à méditer sur l'art et sur les femmes... et quel autre sujet de méditation pourrait-il bien y

(<sup>39</sup>) *The Lovers of Orelay*.

(<sup>40</sup>) *Spent Loves*.

(<sup>41</sup>) *Spent Loves*.

(<sup>42</sup>) *In the Luxembourg Gardens*.

(<sup>43</sup>) *The Lovers of Orelay*.

avoir? Demain ressemblera heureusement à aujourd'hui; et demain je méditerai de nouveau sur l'art et sur les femmes » <sup>44</sup>.

On ne saurait braver les convenances britanniques — pour ne parler que de celles-là — avec plus de tranquille impertinence. Lorsqu'il effleure le problème religieux, George Moore ne se montre pas plus respectueux de l'orthodoxie et de la tradition. Le christianisme est pour lui un sujet de spéculations parfois contradictoires et généralement inspirées d'un esthétisme intégral. La messe dans une église française lui est incomparablement plus acceptable qu'en Irlande pour les raisons suivantes : « une religion libérée de la foi est chose agréable et presque belle. Il est des fruits qui sont meilleurs séchés que frais; la religion en est un; et quand rien n'en reste qu'une habitude agréable et familière, elle est parfaitement défendable » <sup>45</sup>. Il est vrai que, pour expliquer l'inspiration de Verlaine, il soutient un peu plus loin que, du point de vue littéraire, une foi que n'accompagne pas la pratique est hautement louable : le dogme supprime des discussions toujours stériles, permettant ainsi la concentration de l'esprit sur les réalités de la vie...

Aucune variation au contraire en ce qui touche son adhésion à la conception païenne de la vie et de la mort. Dans *The Lovers of Orelay*, la scène est sur la côte Méditerranéenne, au bord des flots bleus, parmi les promontoires rocheux, les oliviers, les cyprès et les chênes verts — lignes nettes et pures, couleurs radieuses et sobres qui rappellent la Grèce antique; les nymphes semblent encore hanter les récifs et les faunes se poursuivre parmi les troncs nouveaux; et Théocrite préside à l'idylle qui s'ébauche : « Now I know why I like this country; it is Heathen. Those mountains, how different from the shambling Irish hills whence I have come! And you, Doris, you might have been dug up yesterday, though you are but two and twenty.. You are a thing of Yester-age... a Tanagra figure, and one of the finest. In you I read all the winsomeness of Antiquity ».

Mais c'est dans *Resurgam* que sa préférence pour les croyances et les pratiques de la Grèce s'exprime le plus librement. Sa mère morte, il est revenu au domaine ancestral; il voit préparer le caveau pour qu'on y descende un nouveau cercueil; et la place est marquée où lui-même viendra reposer, pieusement recommandé à un Dieu auquel il ne croit pas, par un clergé qu'il déteste, auprès de parents dont il n'a jamais partagé les idées. Alors tout son être s'insurge; il imagine ses propres funérailles conformes à ses goûts et à ses pensées : dans l'île couverte de mélèzes au milieu du lac, auprès duquel, enfant, puis adolescent, il a tant rêvé, on construira un bûcher pour y consumer sa dépouille : « what splendid timber there would then be to build a pyre for me! — a pyre fifty feet high, saturated with scented oils, and me lying on top of it, with all my books... my pyre

(<sup>44</sup>) *Spent Loves*.

(<sup>45</sup>) *Ibid.*

should be built on the island facing me; its flames would be seen for miles and miles; the lake would be lighted up by it and my body would become a sort of beacon-fire — the beacon of the pagan future awaiting old Ireland... ». Un doute lui vient : la loi s'y opposera peut-être... alors ce sera le four crématoire; mais ses cendres du moins seront recueillies dans une urne grecque, aux flancs de laquelle on aura gravé des bacchantes et des faunes; et cette urne sera jetée dans la mer — seul lieu où elle soit à jamais à l'abri des profanations. Et. en un crescendo inattendu, après tant de frivolités et d'intrigues légères, George Moore évoque la fin du monde et l'éternel recommencement des choses selon Nietzsche.

\* \* \*

### 7) The Lake.

Dans les funérailles qu'il imagine ainsi pour lui-même, il se plaît à penser que, tandis que son corps se consumera sur le bûcher, ceux qui l'auront accompagné jusque-là mangeront de la viande rôtie et boiront du vin, en vêtements de couleurs vives, les hommes comme les femmes; tandis que résonnera la plus joyeuse musique : « le Mariage de Figaro, et un peu d'Offenbach, dit-il, seraient agréables à mon âme; la chevauchée des Walkyries me paraîtrait aussi assez appropriée; mais j'improviserai ainsi une sélection; et c'est une chose qui réclame le plus grand soin... ». Des accords héroïques et joyeux; de la musique humoristique : c'est ainsi qu'il prétend résumer son passage ici-bas, sa pensée, son talent et son œuvre. Il avait coutume de dire qu'un des paradoxes de sa destinée consistait à avoir de soi-même une conscience assez détachée, assez relativiste pour concevoir sa propre existence, dans l'ensemble et dans le détail, comme une comédie; et à ne pouvoir cependant écrire que des romans pathétiques ou tragiques <sup>46</sup>.

L'humour qui sourd par endroits dans *Confessions of a Young Man* et dans certaines nouvelles se répand davantage dans *Memoirs of my Dead Life* et triomphe, en s'associant à une verve comique exubérante jusqu'à la trivialité, dans sa célèbre trilogie : *Ave* (1911); *Salve* (1912); *Vale* (1914), réunis sous le titre de *Hail and Farewell*.

C'est l'histoire de sa conversion à la Renaissance Celtique et de sa croisade en Irlande; mais, tout en se fondant sur des incidents et des faits réels et en mettant sur la scène, outre lui-même, des personnages directement empruntés à la vie, sous leurs vrais noms, il revendique le droit d'interpréter librement les principes, les sentiments, les caractères en cause, et, avec cette matière qui lui était fournie par l'expérience, de construire des typés d'une

(<sup>46</sup>) *Ave*, chap. 3.

portée générale; si bien qu'on devrait peut-être appeler cette œuvre, à peu près unique en son genre, une épopée héroï-comique en prose.

George Moore vécut ainsi près de dix ans loin des cénacles parisiens ou londoniens; il avait échappé à la Bohême; il était rentré en contact avec une nature et un peuple primitifs, auxquels il devait ses premières impressions — les plus fraîches et les plus vives. Il n'est pas étonnant qu'il ait écrit pendant cette période privilégiée (outre *Memoirs of my Dead Life*, une partie de sa trilogie, des nouvelles pleines de saveur locale, et une ou deux pièces en collaboration avec Edward Martyn et William Butler Yeats), un roman plus sincère et plus personnel que tous les précédents.

Il sentit bien qu'il fallait accepter un changement de point de vue, une sorte de renouvellement; et il dut traverser une période d'indécision, hostile au pays qu'il quittait, mal adapté à celui auquel il revenait. Mais il n'hésita jamais sur le thème autour duquel s'agrègeraient ses méditations : « est-il vraisemblable » — se demande-t-il dans *Salve* — « que l'auteur du plus anglais de tous les romans (*Esther Waters*) soit aussi capable de dépeindre l'Irlande? — Un lac pensif et des collines voilées surgirent alors dans mon esprit... » <sup>47</sup>.

Non seulement son sujet ne ressemble en rien aux précédents; mais sa manière change en même temps. On ne saurait s'éloigner plus qu'il ne le fait dans *The Lake* des méthodes Naturalistes; et s'il avait voulu, par gageure, montrer ce que le roman peut tirer de la suggestion, il ne s'y serait pas pris autrement.

Car c'est une histoire d'amour dont l'héroïne ne paraît même pas. Elle est décrite ou évoquée de la façon la plus indirecte; et elle n'intervient dans l'action que par une demi-douzaine de lettres. Or, elle emplit l'existence du jeune prêtre irlandais, Father Oliver Gogarty; absente, elle domine sa destinée; et, sans qu'il ait la perspective de la revoir jamais, elle détermine son émancipation. D'un bout à l'autre du récit, nous suivons le cours de ses réflexions, de ses retours sur lui-même et de ses découvertes intérieures. Sur la rive du lac, où il a coutume de faire les cent pas solitairement, il revoit tout son passé, toute sa carrière ecclésiastique; il revit son désir d'échapper à la médiocrité familiale; ses années de séminaire, marquées par toutes les manifestations d'une foi intempérante; ses débuts comme vicaire, puis comme curé d'une paroisse rustique; et l'arrivée au village de Nora Glynn (dans l'édition de 1921; elle s'appelait Rose Leicester dans celle de 1905), la nouvelle institutrice au visage mince, aux cheveux dorés et aux yeux pétillants d'esprit, qui s'emploie « à le récréer et à lui plaire », comme elle l'avoue beaucoup plus tard. Elle tient l'harmonium dans son église, elle dirige les chœurs; et, grâce à elle, la musique exerce un empire tout nouveau sur le pasteur et ses ouailles. Cependant la médisance et le scandale s'attachent à elle; aux remontrances du prêtre, qui prétend s'ingérer dans sa conduite,

(<sup>47</sup>) Chap. I.



elle répond par le défi; alors, en chaire, sans l'avoir prémédité, il prêche sur la chasteté; les mots s'imposent à lui; et ses allusions sont si directes, si blessantes, qu'elle quitte le pays pour n'y plus revenir.

Tout cela est déjà dans le passé; et pourtant c'est la seule réalité qui compte pour lui. Car, sur le sort de la jeune femme, il médite interminablement, dévoré de remords et de regrets. A quelle résolution désespérée, à quelle déchéance ne l'a-t-il pas acculée? Aussi est-ce un intense soulagement pour lui que d'apprendre par un confrère irlandais qui exerce son ministère à Londres que Nora Glynn, loin de sombrer dans la honte et la misère, élève vaillamment son enfant, en donnant des leçons de musique d'abord; puis en acceptant un emploi de secrétaire; son patron est un écrivain et un érudit éminent, Mr. Poole (Mr. Ellis dans la première édition), que ses recherches en vue d'un grand ouvrage : « *Les sources du fleuve chrétien* », conduisent à entreprendre de longs voyages en Italie, en Grèce et en Orient, et qui l'emmène avec lui. Les deux prêtres portent à Nora un intérêt qu'ils veulent croire tout pastoral, et provoqué seulement par le souci de son salut. C'est pour la mettre à l'abri de la tentation que Father Oliver cherche à la faire revenir comme professeur de musique dans le couvent dont sa propre sœur est supérieure, et essuie d'elle un ironique refus. Car elle oppose à sa sollicitude une hauteur et un détachement provoquants. Lorsqu'elle lui apprend qu'elle est la maîtresse de Mr. Poole, l'émotion violente qu'il éprouve lui révèle enfin ses véritables sentiments; en une nuit d'hallucination et de fièvre, au bord du lac, il suit, de clairière en clairière, un fantôme qui est pour lui à la fois l'âme perdue de Nora et son image adorée; la brume peuple les bois de nymphes en lesquelles il croit la reconnaître, et qui s'évanouissent devant lui; jusqu'à ce que l'une d'elles descende dans ses bras, blanche et froide, mais souriante et douce...

Une longue maladie lui donne le temps et l'occasion de tirer au clair ses pensées; et il lui écrit la première lettre qui obtienne d'elle une réponse amicale et simple; il lui avoue que, au fond de l'apostolat qu'il prétendait exercer auprès d'elle, il n'y avait jamais eu qu'un pauvre amour humain.

Mais voici que l'affranchissement de ses sentiments en entraîne un autre : le père Gogarty sent ses convictions religieuses se détacher de lui. A certains égards, Nora joue auprès de lui le même rôle que Sue Bridehead auprès de Jude; elle ne lui oppose pas d'argument; elle ne cherche pas à le convaincre; mais elle se montre tranquillement indifférente aux choses de la religion; et elle lui présente la variété, la richesse, l'intérêt du monde auquel sa profession l'avait conduit à fermer les yeux. Cette émancipation n'a rien de la crise de conscience classique; il perd sa foi en les livres sacrés, la parole écrite et le legs du passé, au contact des faits, et d'une expérience individuelle plus convaincante que tout raisonnement. Il ne relit même pas les Ecritures; et le labeur de Poole à la recherche des « *Sources du fleuve chrétien* » (selon le titre que George Moore a emprunté à Edouard Dujar-

din) jusqu'en Palestine, en Perse et dans l'Inde, ou par la critique des textes, n'est pas sans lui paraître à la fois vain et naïf.

Du rôle de la passion dans l'éveil de la pensée; de l'unité qui est dans l'homme et dans la nature, vie et matière, chair et esprit, corps et âme; du caractère sacré que possède l'instinct, qui nous vient de Dieu : tels sont les sujets de la longue méditation qui le libère. On pourrait même se demander si le thème de Wilde, selon lequel, en faisant une conversion, on perd la foi, n'a pas inspiré George Moore. Father Oliver en s'efforçant de persuader Nora, en arrachant son vicaire, Father Moran, au vice, et en lui rendant la tranquillité de conscience, est devenu un incroyant; le ministère qu'il est contraint d'exercer au milieu de ses ouailles lui répugne. Il se trouve sans but et sans idéal. En vain il essaie, comme le lui conseille Nora, d'écrire un livre pour y faire revivre l'ancienne histoire religieuse de l'Irlande et ses traditions poétiques. Après un hiver de solitude et de désespoir, il reprend courage et brave son destin; il quittera l'Irlande et l'habit sacerdotal; il verra le monde et se fera une nouvelle vie, plus conforme à sa véritable nature — il se réalisera, en allant chercher fortune de l'autre côté de l'Atlantique.

Pour éviter de scandaliser ses paroissiens et de déshonorer ses sœurs, il feint la noyade; il abandonne ses vêtements au bord du lac; et Moore éprouve de la joie à le montrer, par une tiède et sereine nuit d'août, aux rayons de la lune, nu comme un faune, debout sur le rocher d'où il va plonger. Il s'évade enfin vers l'inconnu, vers l'aventure, vers la vie personnelle; il traverse à grand peine, au péril de sa vie, le lac — ce lac changeant et si vrai, avec ses rives désertes et ses îles plantées de mélèzes, de bouleaux et d'aubépins, pâle et voilé de brume, ou bien d'azur et d'argent, ou encore irisé dans les lueurs du couchant; ce lac peuplé de reflets, troublant comme un symbole et comme une présence, qui demeure associé à ce qu'il y a de plus profond et de plus intime dans son expérience :

« I shall never see that lake again; but I shall never forget it; and as he dozed in the train, in a corner of an empty carriage, the spectral light of the lake awoke him; and when he arrived at Cork, it seemed to him that he was being engulfed in the deep pool by the Joycetown shore. On the deck of the steamer, he heard the lake's warble above the violence of the waves : there is a lake in every man's heart, he said; and he listens to its monotonous whisper year by year, more and more attentive, till at last he ungirds... ». Dernier écho de ce thème, qui traverse tout le livre, à la fois vérité intérieure et poésie des sens, qui est un rappel au mystère sacré de la nature et au devoir envers soi-même : « elle a toujours été associée au lac dans mes pensées », dit Father Oliver de la femme qui est pour lui l'incarnation de la vie; et une phrase qu'il ne cherchait pas surgit soudain dans son esprit — celle-même qu'il rappellera le jour de sa délivrance — : « there is a lake in every man's heart; and every man must ungird his loins for the crossing ».

La morale d'un tel livre est indépendante jusqu'à l'impertinence; et George Moore prend un malin plaisir à le souligner. Les mots mêmes dont il se sert résonnent comme une contre-partie et une contradiction de la Bible; car la femme forte selon l'Écriture doit se ceindre les reins, et non ôter sa ceinture. D'un bout à l'autre, la vie ecclésiastique est traitée avec une extrême liberté; les vices des séminaires ne sont pas épargnés; et les illusions que crée et qu'entretient la notion de rapports privilégiés avec le Tout-Puissant sont dépouillées de leurs voiles. Certains aspects de la dévotion populaire sont traités avec un réalisme qui rappelle les premiers maîtres de l'auteur : tel le baptême de l'enfant que s'arrachent sous le porche de l'église parents protestants et catholiques, pour le faire arroser de l'eau sainte selon leurs rites respectifs, avec les plus savoureuses injures. Bien qu'il n'y ait pas une scène d'amour à proprement parler, les passions et les émois sexuels sont partout présents, chez ceux-là même qui, par principe ou par profession, prétendent s'y soustraire. Le paganisme éternel apparaît librement; la nature est peuplée de nymphes et de faunes par l'instinct et l'imagination de l'homme; et les dieux antiques n'ont rien perdu de leur prestige : « The sunlit crest and the shadow-filled valleys roused him » — lit-on — « In the sky a lake was forming, the very image and likeness of the lake under the hill. One glittered like silver, the other like gold; and so wonderful was this celestial lake that he began to think of an assembly of goddesses waiting for their gods... A sort of pagan enchantment was put on him... ».

Et pourtant, c'est à peu près le seul livre de Moore qui, si l'on en néglige certains aspects, puisse prétendre à une inspiration idéaliste au sens moral du terme. Dans l'amour que le père Gogarty porte aux arbres, aux fleurs, à toute la vie furtive des bois et des eaux, il entre un panthéisme conscient, une véritable ferveur religieuse : « Trees always interested him; and he began to think of their great roots seeking the darkness, and of their branches lifting themselves in love towards the light. He and these trees were one, for there is but one life, one mother, one elemental substance of which all has come... ». Plus tard il met toute sa confiance dans la nature pour le tirer de la situation inextricable où il se trouve; et il n'est rien de plus intimement religieux, au sens large du terme, que le sentiment de paix et d'union avec la volonté des choses qui l'envahit alors <sup>48</sup>.

Le seul principe de conduite que Moore reconnaisse est celui de la réalisation de soi-même; et c'est aussi le but que poursuit son héros, d'abord obscurément, et avec mille compromis prudents; puis ouvertement et à tous risques. Mais le disciple de Nietzsche, qui avait pressenti Zarathoustra avant même qu'aient résonné les paroles du sage, renonce ici à l'évangile de la dureté. Faut-il y voir l'effet d'un retour attendri sur son enfance? — d'une communion momentanément rétablie entre lui et les simples, les paysans

(<sup>48</sup>) Chap. XI, p. 207.

d'Irlande<sup>49</sup> — ou, beaucoup plutôt, l'influence de A. E., panthéiste, théosophe et mystique, le seul de ses collaborateurs dont il parle avec une sympathie et une vénération qui ne se démentent jamais<sup>49</sup>, dans sa mordante trilogie<sup>50</sup>. Toujours est-il qu'une douceur, une charité évangéliques dominent la plupart du temps les actes et les décisions de Father Oliver. C'est pour épargner à ses sœurs la honte et la douleur du scandale qu'il prend le parti de feindre l'accident et de disparaître sans laisser de traces. Son sentiment pour Nora Glynn, silencieux, solitaire, unique, et qui remplit toute sa vie sans qu'il puisse même espérer la revoir, ressemble peu aux mièvreries et au libertinage dont se délecte d'ordinaire l'auteur. L'idéalisme de l'amour s'est-il souvent mieux exprimé que lorsqu'il se laisse aller à imaginer une tardive réunion dans les brumes de l'avenir?

« Thinking that, perhaps, fruit-time is better than blossom-time, he foresaw a deeper love awaiting him, and that a tenderness he could not feel to-day might be his in years to come. Nor could habit blunt his perceptions, or intimacy unravel the mystery of her sunny nature. So the bourne could never be reached; for when everything had been said, something would remain unspoken. The two rhythms out of which the music of life is made, intimacy and adventure would meet, would merge and become one; and she, who was to-day an adventure, would become in the end the home of his affections »<sup>50</sup>.

Dans la recherche de la nuance, chère aux esthètes fin-de-siècle, le ciel d'Irlande lui offre des ressources infinies et charmantes. Walter Pater, Oscar Wilde avaient mis en lumière la valeur suprême de la suggestion en art; et l'esthétisme, non moins qu'avec la décadence, avait fait alliance avec le symbolisme. On se souvient que c'était pour George Moore à l'époque de ses *Confessions* un pistolet dont il ne savait pas trop comment se servir, et qu'il tenait en réserve pour étonner ses compatriotes. Il en a, depuis, appris l'usage. *The Lake* en relève par la conception générale du sujet, la présentation et l'évolution des caractères, les réflexions des personnages aussi bien que par le style. Toute image fait écho à une émotion ou à une pensée qui cherche à se dégager; tout sentiment, toute idée éveille de longues résonances imaginatives; tout paysage est un état d'âme; tout état d'âme tend à se traduire dans l'univers des sens. Et la langue elle-même, par ses répétitions et par le retour de sonorités semblables ou de mots au sens analogue, accentue et rehausse l'effet, en créant par sa cadence musicale une sorte de hantise.

\* \* \*

(<sup>49</sup>) Chap. 14.

(<sup>50</sup>) Voir *Ave*, chap. 4 et *Vale*, chap. 10.

## 8) Dernières œuvres.

J. Freeman appelle *The Lake* le dernier roman de George Moore. En un sens, ses livres postérieurs : *The Brook Kerith*, 1916; *Héloïse and Abelard*, 1921; et *Aphrodite in Aulis*, 1930, sont des interprétations historiques romancées plutôt que de libres créations imaginatives. On peut dire toutefois que, jusqu'à la date la plus tardive, il ne s'est plus écarté de la manière qu'il avait adoptée. Le fait même de rechercher le recul du temps, de transposer largement et catégoriquement les événements auxquels il s'attache en se reportant mentalement à des époques et à des civilisations disparues, en est une nouvelle preuve.

*The Brook Kerith* est une vie du Christ, vue d'un angle inattendu, et qui diffère considérablement de la version orthodoxe. On sait comment il y songea fréquemment, avant de l'entreprendre<sup>51</sup>. La biographie de Joseph d'Arimathie, fils d'un riche marchand de poisson salé sur la côte syrienne, tel est d'abord le sujet apparent du livre; patiemment contée, jusque dans le détail, elle permet à l'auteur de situer l'action dans un milieu bien déterminé. Il avait voyagé en Orient; et la méthode documentaire de ses débuts lui a laissé le souci et le goût de la précision concrète. Jésus apparaît parmi ses disciples; et il est présenté comme un « Essénien »; c'est-à-dire comme membre d'une communauté mystique et pastorale qui demeurerait sur les bords du Jourdain, et qui, sans professer de dogmes, était vouée à la réalisation d'une parfaite pureté morale. George Moore dans sa préface déclare avoir ignoré Renan; et il lui reproche « d'avoir retiré à son doux et sentimental Rédempteur la divinité, sans réussir à lui rendre l'humanité ». « Quelque répugnance que puisse éprouver le lecteur pour l'histoire toute simple que je raconte, et quel que puisse être son penchant pour le surnaturel », ajoute-t-il avec une malice caractéristique, « il lui faudra admettre que j'ai rendu à Jésus une sorte d'humanité, et qu'en cela du moins je l'ai rapproché de la divinité ». Il a fait du Messie un Essénien à cause de l'insistance mise par Luc sur la pauvreté, la chasteté et la charité dans les premières prédications évangéliques; et il attribue à l'influence de Jean-Baptiste, que Jésus devait nécessairement rencontrer sur les rives du Jourdain, l'accent passionné et violent que prennent ensuite les prophéties et la doctrine. En insistant sur cette dramatique évolution, il se rencontre d'ailleurs avec son prédécesseur français.

Dans l'interprétation de la scène du calvaire et de la résurrection, il soutient la thèse proposée par Samuel Butler en 1865 dans : *The Evidence for the Resurrection of Jesus-Christ*; et il la rend plausible par une laborieuse reconstitution imaginative des faits; Jésus, lorsqu'il est détaché de la croix et porté au tombeau, n'a pas rendu le dernier soupir; Joseph d'Arimathie

(<sup>51</sup>) V. ci-dessus, p. 381.

parvient à soustraire à ses ennemis et à ses disciples son corps inanimé; il le guérit; et le supplicié revient à lui-même lentement, la mémoire abolie, inconscient de ce qui lui est arrivé.

A partir de là, le récit devient entièrement original. Jésus retourne parmi les Esséniens, paître ses troupeaux. Et graduellement, secrètement, dans les longues solitudes de sa vie de berger, le souvenir lui revient. Mais il condamne maintenant son apostolat. Et c'est alors que les idées du ressuscité ressemblent étrangement à celles du Christ qu'avait ébauché Oscar Wilde. Le bien suprême, il le voit dorénavant, en dehors de tout dogme, dans la pleine réalisation de soi, dans le détachement des biens matériels, et dans une sympathie si parfaite avec ce qui existe qu'elle interdit non seulement tout dogmatisme et toute violence, mais toute ingérence dans la destinée d'autrui, tout acte d'autorité et toute prédication. Le plus grand des individualistes, le plus grand des romantiques, le représentant d'une justice toute poétique : c'est bien ainsi que le concevait l'auteur des *Poèmes en Prose* et du *De Profundis*. Et le contraste de cet idéal avec celui de l'Eglise naissante éclate le jour où Paul, au cours de ses pérégrinations, s'égare au désert et demande l'hospitalité à Jésus, sans savoir à qui il s'adresse. En vain celui-ci, épouvanté de la religion étroite et du fanatisme cruel qu'on propage en son nom, demande-t-il à l'apôtre de renoncer à sa mission; en vain se fait-il reconnaître, montrant les trous de ses pieds et de ses mains; Paul le repousse comme un simple d'esprit ou un fou; et il s'éloigne à grandes enjambées pour christianiser le monde; tandis que le fils de l'homme demande à la contemplation des étoiles l'oubli et la paix.

*Héloïse et Abélard*, publié en 1921, était aux yeux de George Moore, avec *The Brook Kerith*, son meilleur ouvrage. Pour John Freeman il est comparable à *Marius l'Epicurien*, et dépasse même le chef-d'œuvre de Pater par la pureté de la langue. Sans aller jusque là — car il sera toujours difficile de dire à propos de George Moore ce qu'Arthur Symonds disait de Walter Pater : son goût est impeccable — on peut reconnaître beaucoup d'intérêt et de charme à cette vaste fresque, où revit tout le moyen-âge français, églises, couvents et châteaux; seigneurs et manants, chanoines, frères et nonnes, trouvères et baladins, artisans, mendiants et lépreux; ambitions mondaines et célestes, amours profanes et sacrées. Le lecteur passe du Paris d'autrefois — alors que les rives du fleuve étaient la campagne — aux aventures de la route; et, des doctes discussions théologiques, à la chasse au faucon, ou aux cours d'amour. Les éléments du récit sont plus largement empruntés à l'histoire que dans *The Brook Kerith*; ce sont les événements qui précéderent la fameuse correspondance; la jeunesse d'Héloïse et son éducation au couvent d'Argenteuil, le passé d'Abélard comme trouvère; leurs premières rencontres sur le parvis de Notre-Dame, et dans la maison du chanoine Fulbert; leurs amours clandestines et leur fuite; leur long voyage, à cheval jusqu'à Orléans, puis en bac jusqu'à la mer, en Bretagne;



leur mariage et leur séparation; la disparition de leur fils dans la Croisade des enfants; la condamnation d'Abélard par l'Eglise, et leurs adieux jusqu'à la réunion suprême, après la mort.

Ce n'est point un roman, mais une reconstitution imaginative du passé selon les besoins du cœur et de l'esprit de l'auteur. Les caractères sont faibles; Héloïse est invraisemblablement libre-penseuse et émancipée; Abélard, lorsqu'il cesse de discourir sur le nominalisme et le conceptualisme, n'a ni énergie ni personnalité. Les comparses, la fidèle Madelon, grommelante et dévouée, Fulbert, égoïste, cauteleux, craintif, gourmand et vindicatif, sont cernés d'un trait plus net et plus juste. Mais ce qui compte surtout, c'est l'atmosphère qui flotte à travers les mots et les images.

Atmosphère d'un monde évanoui, à la fois différent et proche du nôtre, qui retient la curiosité et charme l'esprit. Atmosphère romanesque; car c'est, un peu comme *Tristan*, l'une des grandes histoires d'amour embaumées dans la mémoire collective des hommes; et ces destinées pathétiques n'ont pas à convaincre puisque, mythe ou réalité, elles font partie d'un patrimoine sacré. George Moore y introduit par endroits un léger parfum de scandale, en lequel le vieil homme en lui a plaisir à se retrouver, et qui les marque à son coin. Il insiste sur une certaine perversité qu'on appelait décadence à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et qu'il reconnaît au moyen-âge sous le titre d'amour courtois; la supériorité du « saint adultère » sur l'état de mariage est établie à plus d'une reprise, en maint récit licencieux; et la passion d'Héloïse s'exprime au mépris de toutes les décences, comme de toutes les conventions. Atmosphère d'art enfin, plus subtile que dans la plupart des ouvrages de George Moore, et non moins pénétrante qu'en aucun. L'histoire s'engage et se déroule lentement, en une série de tableaux suggestifs. Les descriptions ont quelque chose de fluide, d'harmonieux et d'aisé, sans tonalité trop haute; et de l'ensemble se dégage un charme tranquille qui donne à l'ouvrage une place à part dans la production de l'auteur et dans l'histoire de la littérature anglaise.

*Aphrodite in Aulis* (1929) nous reporte plus loin encore en arrière; et la reconstitution historique, archéologique et topographique est si laborieuse que l'œuvre y perd un peu de son mouvement et de sa couleur. On dirait parfois que la méthode de Flaubert, à défaut de son génie, a ici repris l'ascendant. Mais la thèse des *Confessions* reste au centre du récit. La tâche que se propose Kebren, acteur et commentateur d'Homère, est d'associer en Attique le culte d'Hélène à celui d'Athènes; et ses fils ont la gloire d'élever, dans un temple construit en l'honneur d'Aphrodite, la statue de cette déesse, à Aulis, leur cité natale.

Ainsi, jusqu'à nos jours ou presque, George Moore a maintenu les droits de l'esthétisme tel qu'il s'était manifesté à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Il disait de lui-même qu'il avait été le dernier des Naturalistes, et le premier des symbolistes. Il a vécu assez longtemps pour qu'on puisse ajouter qu'il a été aussi

le dernier disciple de ce symbolisme dont Pater fut, en Angleterre, le prophète; dont Verlaine et Mallarmé furent, en France, les théoriciens, et Oscar Wilde, avec tous les « décadents », les âmes damnées. Et il a montré ainsi qu'il y avait dans cette conception de l'art quelque chose de durable; quelque chose qui méritait de s'incorporer à la technique et à la tradition du roman. Dans les années stériles qui suivirent le déclin de l'ère Victorienne, écrit Harold Williams <sup>52</sup>, « Mr. Moore apparut non seulement comme le précurseur d'un roman plus moderne; mais comme un écrivain qui peut se comparer à n'importe lequel de ses contemporains ou de ses successeurs ». Faisant bon marché de la popularité qu'ont connue *Esther Waters* et *Evelyn Innes*, il a lui-même déclaré qu'il n'atteindrait jamais le grand public; et il s'est qualifié de « romancier pour hommes de lettres » <sup>53</sup>. Et il est vrai qu'il ne révèle son mérite comme styliste, créateur de fictions et poète en prose que dans des ouvrages tout chargés de réminiscences pittoresques, artistiques ou érudites. On peut accepter son propre jugement, et voir là son meilleur titre de crédit auprès de la postérité.

---

(<sup>52</sup>) *Modern English Writers*, 1920.

(<sup>53</sup>) *A Story-Teller's Holiday*.

## CONCLUSION.

Les récits et les contes de l'esthétisme ne sont qu'un aspect du roman à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle; un aspect que l'on pourrait appeler secondaire, si on le jugeait d'après son volume et sa diffusion, mais qu'il vaut mieux qualifier de radicalement exceptionnel.

Car l'adoration exclusive, intransigeante de la beauté, avec tout ce qu'elle entraîne de concentration sur les effets neufs, étranges et frappants, a toujours eu, et aura toujours, ses dévots; mais elle les trouve d'ordinaire parmi les poètes. Et il a fallu la rencontre d'une innovation — le concept et la vogue de la « prose poétique » — avec la fortune soudaine et sans précédent d'un idéal purement artistique, pour que la doctrine de l'art pour l'art s'étende effectivement au roman, le subjugue et le domine. Toute création qui a pour matière le langage cède en partie à une illusion, si elle prétend s'édifier au mépris du sens, de l'analyse et du mouvement intérieur de la pensée ou de la valeur représentative des mots; mais cela est vrai doublement du roman, le plus mêlé de tous les genres — du roman, le franc-tireur et l'aventurier de la littérature, à qui tout butin est bon; qui met à contribution et rançonne l'expérience humaine toute entière; qui fait sa demeure aussi bien des taudis que des salons, ou des palais de l'histoire; et qui, Ariel ou Caliban, fréquente la grotte de Vénus aussi bien que le jardin des Eolides. En principe, les théoriciens de l'esthétisme ont raison. et ils l'ont abondamment démontré : l'art n'a rien à voir avec la vérité; il peut coïncider avec elle, à ses risques et périls; mais il peut tout aussi bien, et parfois mieux encore, subsister et fleurir sans elle. Toutefois ils se sont trompés en ce qu'ils n'ont pas suffisamment reconnu le caractère propre du langage, et la complexité du roman entre toutes les formes littéraires.

Aussi la production normale, celle qui répond aux lois de la santé, aux penchants naturels de l'écrivain et aux goûts spontanés du public, s'est-elle orientée dans d'autres voies.

De plus, les romanciers et les conteurs de l'esthétisme décadent ont eu le culte de l'anormal ou du pervers, et une grande partie de leur œuvre est placée sous ce signe. Que ce soit là un élément qui « date » plus que les autres, peu de critiques sans doute en disconviendront. S'il est vrai que la vertu soit bornée, le vice ne l'est certes pas moins. Oscar Wilde et ses disciples ne furent pas longtemps sans l'éprouver; de là leurs lamentations sur la rareté d'un beau crime, d'un péché vraiment original. Leur parti-pris de perversité n'est guère moins ridicule que ne l'était à leurs yeux celui de la sagesse

bourgeoise; et la conscience avec laquelle ils s'évertuent à se montrer en toute occasion parfaitement dénaturés et immoraux éveille chez le lecteur aujourd'hui l'indifférence, l'amusement ou l'agacement plutôt que la réprobation et l'horreur. Le plus souvent, c'est une affectation qui n'apporte avec elle ni enrichissement, ni intérêt d'aucun ordre; et la nouveauté recherchée d'une dissonance entre la bassesse ou la brutalité du sentiment et le raffinement ou la délicatesse de la forme est bien vite épuisée.

Cependant leur effort d'initiative et leur volonté d'originalité n'ont pas été vains; ils ont substitué aux spectacles calmes et rians ou graves et tragiques auxquels se plaisait l'imagination Victorienne, des visions exubérantes, artificielles ou tourmentées, et parfois exquises. Ils ont dissipé définitivement les fictions sociales et morales qui environnaient l'amour. La grande passion s'est souvent convertie pour eux en impressions instantanées et complexes, en frémissements ou troubles de la sensibilité, en émois pénétrants et délicats; ils n'y ont rien changé d'essentiel; mais ils y ont révélé mille nuances qui jusque-là passaient pour inexistantes, indignes d'attention, ou inavouables. Or on peut soutenir que, dans la vie du cœur, la nuance importe plus que la couleur et l'ombre autant que la substance.

En outre, l'amour de la forme, sous l'influence de la civilisation païenne vouée à la beauté plastique et d'écrivains français qui divinisait la perfection sensible, a mis un frein au zèle moral et religieux indiscret que la tradition Victorienne avait introduit dans le roman, le théâtre et même la poésie. Le goût de la construction, de l'ordre et de la concision s'est manifesté plus fréquemment; le scrupule du mot évocateur et le souci du rythme ont pu paralyser l'inspiration dans quelques cas; et les contes ou les nouvelles ont souvent remplacé les récits plus soutenus parmi les représentants de l'esthétisme; mais la qualité de leur production y a certainement gagné; surveillée parfois jusqu'à l'excès, elle compte de remarquables réussites. Pour apprécier la fécondité de leur effort, il faut se rappeler qu'ils représentent la protestation de la conscience artistique, pleinement éveillée, contre une négligence à l'égard de l'expression et une indifférence à la composition quasi immémoriales dans la littérature anglo-saxonne. Avoir révélé au public britannique ce que sont les « Belles Lettres », le « bien-dire », le charme du style, la magie des mots, de leurs images et de leurs sonorités, voilà ce dont les survivants de ce mouvement se font gloire, et ce qu'on leur accorde volontiers.

Enfin, l'enchaînement d'idées qu'ils ont porté à son point culminant présente en lui-même beaucoup d'intérêt. Il marque le point extrême auquel devait atteindre un courant qui fut général : la réaction contre le réalisme Naturaliste. Il fut comme le débordement de cette réaction; et si éphémère, si contesté qu'ait été son règne, il a laissé dans les lettres anglaises une trace durable. Il a ruiné définitivement le prestige de certains préceptes dans lesquels le roman eût pu se figer. Il s'est opposé à l'action desséchante d'une

discipline trop stricte : celle de la fidélité aux faits. Selon l'expression de L. Phelps « il rafraîchit l'atmosphère alourdie par l'influence du Naturalisme, de même qu'un orage d'été décharge et allège l'air » <sup>1</sup>.

Sans attribuer à l'esthétisme des « nineties » une originalité absolue, il faut lui reconnaître une importance historique considérable; il semble souvent jouer avec des sentiments à fleur de peau; mais il fut réellement un approfondissement et une libération de la conscience. Il eut des héritiers directs plus tard et de nos jours même : W. H. Davies, James Elroy Flecker, Forrest Reid, Walter de la Mare, Lord Dunsany, pour ne citer qu'eux, auraient été, au témoignage d'Osbert Burdett, reconnus par les écrivains « fin-de-siècle » comme des leurs <sup>2</sup>. Mais son influence générale sur l'ensemble de la production contemporaine est plus importante encore. On doit admettre que la littérature y a beaucoup gagné en franchise comme en souplesse, en couleur comme en nuance. Que seraient le roman et la nouvelle d'aujourd'hui sans le candide ou cynique aveu de la passion et du sentimentalisme à tous les âges et dans toutes les situations? sans l'émancipation de la satire, de l'utopie révolutionnaire, de la chimère et du rêve?

Les écrivains de l'esthétisme sont les alchimistes de la littérature. Ils ont tenté de violer les mystères défendus; leurs incantations ont parfois résonné comme des maléfices; et ils ont fait figure de dangereux sorciers; il en est qui se sont vantés d'aller au sabbat. Ils ont travaillé solitairement, honnis par le vulgaire, s'obstinant sur leurs formules, à la recherche d'un secret qui leur permît de métamorphoser une réalité grossière en cet or étincelant qu'est l'art. Tout n'est point cendre au fond de leurs creusets; on y voit briller parfois les lueurs de trésors inconnus; leurs superstitions et leur fanatisme mêmes les ont conduits à de précieuses découvertes; et il en est parmi eux qui sont des mages.

---

(1) *The Advance of the English Novel*, chap. 6.

(2) *The Beardsley Period*, ch. 10.

## BIBLIOGRAPHIE.

J'ai cherché à éviter que cette bibliographie ne fasse double emploi avec celle du vol. I, ce qui était à craindre, puisque les périodes étudiées coïncident en grande partie.

Les indications concernant les ouvrages les plus généraux n'ont pas été répétées.

La première section (science et philosophie) porte surtout :

1) sur la philosophie « idéaliste », qui a supplanté la philosophie « scientifique »;

2) sur la critique et la vulgarisation des sciences depuis 1880;

3) sur l'histoire et la théorie de l'esthétisme.

La deuxième section (littérature) rappelle seulement les livres qui traitent spécialement de l'esthétisme, et ajoute à la liste précédemment donnée :

1) l'indication des publications plus récentes;

2) les études spéciales de nature à éclairer le développement de certains traits dans le roman de 1880-1900;

3) les mémoires, réminiscences, satires ou parodies qui illustrent cette période.

La liste alphabétique des auteurs étudiés, et le tableau chronologique de ceux parmi leurs ouvrages qui se rapportent au sujet traité, ont été établis dans le même esprit que pour le premier volume, et sans qu'il soit tenu compte des répétitions possibles.

## DIVISIONS.

- 1) *Ouvrages Généraux : Science et Philosophie.*
- 2) *Ouvrages Généraux : Littérature.*
- 3) *Périodiques et Collections.*
- 4) *Auteurs particuliers.*

### I.

#### *Ouvrages généraux : Science et Philosophie.*

ALLEN (GRANT). *Psychological Aesthetics*, 1874.

*The Colour Sense; its Origin and Development*, 1879.

\* *Pain and Death, Aesthetic Evolution in Man, Sight and Smell in Vertebrates*, 1881.

*New Hedonism (Fortnightly Review)*, 1894.



- BALFOUR (A. J.). *A Defence of Philosophical Doubt*, 1879.  
*Foundations of Belief*, 1895.  
*Theism and Humanism*, 1916.  
*The Mind of A. J. Balfour (Selection from his Non-political Writings)*.  
W. M. Short, 1918.  
*Essays Speculative and Political*, 1920.
- BASCH (V.). *L'Esthétique de Kant*, 2<sup>e</sup> ed., 1927.
- BEGG (PROUDFOOT). *The Development of Taste*, 1887.
- BOSANQUET (B.). *History of Aesthetics*, 1892.
- BRADLEY (F. H.). *Principles of Logic*, 1883.  
*Appearance and Reality*, 1893.
- BURT (E. A.). *The Foundation of Modern Science*, 1925.
- CLUTTON-BROCK (A.). *Essays on Art*, 1919.  
*The Necessity of Art*, 1924.
- Contemporary British Philosophy*, second series (1924-1926) ed. by J. H. Muirhead.
- CROCE (B.). *Aesthetic as Science of Expression*, transl. by D. Ainslie, 1901.
- ELLIS (H.). *Studies in the Psychology of Sex*, 1906-1927.  
*Evolution in the Light of Modern Knowledge*, ed. by Blackie.
- FAUCONNET (A.). *L'Esthétique de Schopenhauer*.
- FOUILLÉE. *Le mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, 1896.  
*La pensée et les nouvelles écoles anti-intellectualistes*, 1911.
- GALLY (H.). *Ruskin et l'esthétique intuitive*, 1933.
- GREEN (T. H.). *Introduction to Hume's Treatise on Human Nature*, 1874,  
*Essays*, 1883.
- GURNEY. *The Relations of Reason to Beauty (Mind)*, 1879).
- HEGEL. *Cours d'esthétique*, trad. Bénard, 1843.  
*Poétique*, trad. Bénard, 1855.
- HINTON (C.). *Scientific Romances*, 1885.
- HIRN (YRJO). *The Origins of Art*, 1900.
- HOBSON (E. W.). *The Domain of Natural Science (Cambridge Univ. Press)*.
- HYNDMAN. *The Record of an Adventurous Life*, 1911.
- INGE (W. R.). *Outspoken Essays*, second series, 1922.
- JAMES (W.). *The Will to Believe*, 1897.  
*The Variety of Religious Experience*, 1901.  
*Pragmatism*, 1907.
- JEANS (Sir JAMES). *This Mysterious Universe*, 1930.
- KELVIN (Lord). *Popular Lectures and Addresses*, 1894.
- KNIGHT (Prof.). *The Philosophy of the Beautiful (University Extension Manual)*, 1891.

- LALO (C.). *L'expression de la vie dans l'art.*  
*L'Art et la vie sociale*, 1921.  
*L'Art et la morale*, 1922.  
*La beauté et l'instinct sexuel*, 1922.
- LEROUX (E.). *Le pragmatisme américain et anglais*, 1922.
- LEWIS (G. N.). *The Anatomy of Science*, 1927.
- MC DOWALL (S. A.). *Beauty and the Beast*, 1920.  
*Nature and Men*, 1923.
- MARSHALL (R.). *Pain, Pleasure and Aesthetics*, 1894.
- MERZ. *A History of European Thought in the XIXth Century*.
- MUIRHEAD (J. H.). *Coleridge as a Philosopher*.
- PERRY (R. B.). *The Present Conflict of Ideals*, 1918.  
*Recent Developments in European Thought*, ed. by F. S. Marvin, 1920.
- BOSCOE (Sir H. E.). *Life and Experiences, by Himself*, 1906.
- SANTAYANA (G.). *The Sense of Beauty, being the Outline of an Aesthetic Theory*, 1904.
- SCHILLER (F. C. S.). *The Riddles of the Sphinx*, 1893.  
*Personal Idealism*, 1903.
- SCHOPENHAUER. *Métaphysique du beau.*  
*Esthétique*, trad. de Dietrich.
- Science, Religion and Reality*, ed. by J. Needham, 1925.
- SETH (A.). *Man's Place in Nature*, 1898.
- SHARP (F. C.). *The Aesthetic Element in Morality and its Place in a Utilitarian Theory of Morals*, 1893.
- SPENCER (H.). *Essays*, 1<sup>st</sup> series 1857; second series 1863; third series 1874.
- STIRLING (J. H.). *The Secret of Hegel*, 1865.
- STREET (G. S.). *People and Questions*, 1910.
- STREETER (B. H.). *Reality : A New Correlation of Science and Religion*, 1926.
- SULLIVAN (J. W. N.). *Aspects of Science*, 1926.  
*Gallio or the Tyranny of Science*, 1927.
- SULLY (J.). *Pleasure of Visual Form (Mind)*, 1880).  
*Sensation and Intuition : Studies in Psychology and Aesthetics*, second ed., 1880.
- TAIT (P. G.) et BALFOUR (STEWART). *Speculations on a Future State. Paradoxal Philosophy*.
- TAYLOR (A. E.). *Naturalism and Agnosticism*, 1898.  
*These Eventful Years. The XXth Century in the Making*, 1924 (The Encyclopædia Britannica Co Limited).
- THOMSON (A.). *Science and Religion*, 1925.
- WAHL (J.). *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*, 1920.
- WALLACE (W.). *Epicureism*, 1880.
- WATSON (J.). *Hedonistic Theories*, 1895.
- WHITEHEAD (A. N.). *Science and the Modern World*, 1926.

## II.

*Ouvrages généraux : Littérature.*

- ARNOLD (MATTHEW). *On the Study of Celtic Literature*, 1867.  
*Culture and Anarchy*, 1869.  
*Mixed Essays*, 1879.  
*Letters 1848-1888*, selected and arranged by G. W. E. Russell, 1896.
- ASQUITH (MARGOT). *Autobiography*, 1920.
- AUBERON (R.). *The Nineteen Hundreds*, 1922.
- BARRY (W.). *Heralds of Revolt*, 1904.
- BAX. *Reminiscences and Reflections of a Mid and Late Victorian*, 1918.
- BEER (TH.). *The Mauve Decade*.
- BENSON (E. F.). *As we Were — A Victorian Peep-show*, 1930.
- BESANT (W.). *The Monks of Thelema* (en collaboration avec J. Rice), 1878.
- BIRKHEAD. *The Tale of Terror*, 1921.
- BOYD (E. A.). *Ireland's Literary Renaissance*, 1916.
- BURDETT (O.). *The Beardsley Period*, 1925.
- CARRÉ (J. M.). *Goethe en Angleterre*, 1920.
- CHESTERTON (J. K.). *Heretics*, 1905 — *Twelve Types*, 1920.
- CHEVRILLON (A.). *La pensée de Ruskin*, 1909.
- CLUTTON-BROCK (A.). *More Essays on Books*, 1921.
- COLVIN (S.). *Memories and Notes of Persons and Places*.
- COURTNEY (W. L.). *The Passing Hour*.
- DOWDEN (E.). *New Studies in Literature*, 1895.  
*Letters of E. Dowden and His Correspondents*, 1914.
- DREW (E. A.). *The Modern Novel*, 1909.
- The Eighteen Eighties*, ed. by W. de la Mare, 1930.
- ELLIS (H.). *Impressions and Comments*, 1911, 1920, 1924.
- ELLIS (Mrs. H.). *Three Modern Seers*, 1910.
- FARMER (A. J.). *Le mouvement esthétique et « décadent » en Angleterre*, 1931.
- FRIERSON (W. C.). *L'influence du Naturalisme Français en Angleterre*, 1925.
- GILBERT (W. S.). *Patience* (1881) (*Original Plays*, 3d series, 1922).
- GOSSE (E.). *Critical Kit-cats*, 1896.
- GUEDALLA (P.). *Men of Letters*, 1927.
- GWYNN (S.). *Experiences of a Literary Man*, 1926.
- HAMILTON (W.). *The Aesthetic Movement in England*, 1882.
- HARRISON (F.). *John Ruskin (English Men of Letters)*, 1902.
- HICHENS (R.). *The Green Carnation*, 1894.
- HUDDLESTON (SISLEY). *Bohemian and Social Life in Paris*, 1928.
- HUNEKER. *Overtones. Literary Men who Loved Music*.
- HUTTON (J. A.). *Pilgrims in the Region of Faith*, 1906.
- HUYSMANS (K.). *A rebours*, 1884 — *Là-bas*, 1892 — *En route*, 1895.
- JACKSON (H.). *The Eighteen Nineties*, 1913.

- JAMESON (A.). *Memoirs of the Life of, by her niece G. Macpherson.*  
 KENNEDY (J. M.). *English Literature 1880-1905*, 1912.  
 LAFOURCADE (G.). *La jeunesse de Swinburne*, 1928.  
 LE GALLIENNE (R.). *The Romantic Nineties*, 1925.  
 LEGOUIS ET CAZAMIAN. *Histoire de la littérature anglaise*, 1924.  
*Living Authors. A Book of Biography*, New-York, 1931.  
 LOVETT AND HUGHES. *The History of the Novel in England*, 1932.  
 MANLY AND RICKERT. *Contemporary British Literature*, new ed., 1929.  
 MALLOCK. *The New Republic*, 1877.  
 MICHAUD (R.). *Mystiques et réalistes Anglo-Saxons*, 1818.  
 MORRIS (L. R.). *The Celtic Dawn, 1889-1916*.  
 MUDDIMAN (B.). *The Men of the Nineties*, 1920.  
 MUIR (E.). *Transition*, 1926.  
 MURDOCH (B.). *The Renaissance of the Nineties*, 1911.  
 NEEDHAM (H. A.). *Le développement de l'esthétique sociologique en Angleterre*, 1926.  
 NORDAU (MAX). *Degeneration*, trad. anglaise, 1895.  
 PARKER (W. M.). *Modern Scottish Writers*, 1917.  
 PRAZ (M.). *The Romantic Agony*, 1933.  
 RAYMOND (E. T.). *Portraits of the Nineties*, 1921.  
 RENAN (E.). *Essais de morale et de critique*, 1859.  
 ROTHENSTEIN. *Men and Memories*, vol. 1, 1931.  
 RUSKIN. *Modern Painters*, 1843-1860.  
 SHAW (G. B.). *The Sanity of Art*, 1895.  
 SHERARD (R. H.). *Twenty Years in Paris*, 1905.  
     *Modern Paris*, 1911.  
 SHUSTER (E. L. G. N.). *The Catholic Spirit in Literature*.  
 SEELEY. *Goethe Revisited after sixty years*, 1894.  
 TUELL (A. K.). *Mrs. Meynell and her Literary Generation*, 1925.  
     *A Victorian at Bay*, 1932.  
 TURQUET-MILNES. *The Influence of Baudelaire in France and England*, 1913.  
 VAN ROOSBROEK (G. L.). *The Legend of the Decadents*, 1927.  
 WHISTLER (J. MAC NEILL). *Mr. Whistler's Ten o'clock Lecture*, 1888.  
     *The Gentle Art of Making Enemies*, 1890.  
 WILLIAMS (H.). *Outlines of Modern English Literature 1890-1914*, 1920.  
     *Modern English Writers*, 1920.

## III.

## a) PERIODIQUES :

*The Athenæum* — *Mind* — *The Times Literary Supplement*.

*The Albermarle*, a monthly edited by W. H. Wilkins and H. Crackanthorpe.

8 N<sup>os</sup>, Sonnenschein, 1892.

- The (Century Guild) Hobby Horse*, a quarterly ed. by A. H. Mackmurdo and H. Horne, 10 vol.
- The Chameleon*, a quarterly, 1 N<sup>o</sup>, Gay and Bird, 1894.
- The Dome*, a quarterly, 12 N<sup>os</sup>, Unicorn Press, 1897-1900.
- The Pagan Review*, 1 N<sup>o</sup>, ed. by W. Sharp, 1892.
- The Pageant*, an annual, ed. by C. Shannon and J. W. Gleeson, 2 N<sup>os</sup>, 1896-1897.
- The Savoy*, ed. by A. Symons and A. Beardsley, 8 N<sup>os</sup>, Smithers, 1896.
- The Spirit Lamp*, a weekly, ed. by Lord Alfred Douglas, 15 N<sup>os</sup>, V. Thornton, Oxford, 1892-1893.
- The Yellow Book*, a quarterly, ed. by H. Harland and A. Beardsley, 13 N<sup>os</sup>, John Lane, 1894-1897.

#### b) COLLECTIONS :

##### *Keynotes Series* (John Lane) :

- 1893 *Keynotes*, G. Egerton.
- 1894 *A Child of the Age*, F. Adams.
- 1895 *Women's Tragedies*, H. D. Lowrie.
- 1895 *The Woman who Did*, Grant Allen.
- 1895 *The British Barbarians*, Grant Allen.
- 1895 *The Three Impostors*, A. Machen.
- 1895 *The Woman who Didn't*, V. Cross.
- 1895 *The Mountain Lovers*, Fiona Macleod.
- 1895 *Yellow and White*, Carlton Dawe.
- 1895 *The Mirror of Music*, S. Makower.
- 1895 *The Great God Pan*, A. Machen.
- 1895 *Discords*, G. Egerton.
- 1895 *Prince Zaleski*, M. P. Shiel.
- 1895 *Grey Roses*, Henry Harland.
- 1895 *At the First Corner*, H. B. Marriott-Watson.
- 1895 *Monochromes*, Ella d'Arcy.
- 1895 *At the Relton Arms*, Evelyn Sharp.
- 1896 *The Dancing Faun*, Florence Farr.
- 1896 *Poor Folks*, Dostoïewsky, pref. G. Moore.
- 1896 *The Girl from the Farm*, G. Dix.
- 1896 *Platonic Affections*, J. Smith.
- 1896 *Nobody's Fault*, Netta Syrett.
- etc.
- Pierrot's Library*.
- Eve's Library*.
- (John Lane).

## IV.

## AUTEURS PARTICULIERS.

## FRANCIS ADAMS (1862+1893) :

- Henry and Other Tales*, London, 1884.  
*Leicester, an Autobiography*, 4 vol., London, 1885.  
*Australian Essays*, Melbourne, 1886.  
*Madeline Brown's Murder*, Sydney, 1886.  
*John Webb's End, Australian Bush Life*, London, 1891.  
*Australian Life*, London, 1892.  
*The Melbournians, a Novel*, London, 1892.  
*The New Egypt, a Social Sketch*, London, 1893.  
*The Australians, a Social Sketch*, London, 1893.  
*A Child of the Age (Keynotes Series)*, London, 1894.  
*Tiberius, a drama*, with an introd. by W. Rossetti, London, 1894.  
*Essays in Modernity*, London and New-York, 1899.

## JAMES BARRIE (1860) :

- Better Dead*, 1887.  
*Auld Licht Idylls*, 1888.  
*An Edinburgh Eleven*, 1888.  
*When a Man is Single*, 1888.  
*A Window in Thrums*, 1889.  
*My Lady Nicotine*, 1890.  
*The Little Minister*, 1891.  
*Sentimental Tommy*, 1896.  
*Margaret Ogilvy*, 1896.  
*Tommy and Grizel*, 1900.  
*The Little White Bird*, 1902.

MOULT (T. H.) : *J. M. Barrie*, 1928.

HAMMERTON (J. A.) : *J. M. Barrie, the Story of a Genius*, 1929.

HARVEY DARTON (F. J.) : *J. M. Barrie (bibliography)*, 1929.

## AUBREY BEARDSLEY (1872+1898) :

- The Early Work of Aubrey Beardsley*, Lane, 1899.  
*The Later Work of Aubrey Beardsley*, Lane, 1901.  
*Under the Hill and other Essays in Prose and Verse*, Lane, 1904.  
*Last Letters of Aubrey Beardsley*, 1904.

MACFALL (H.) : *Aubrey Beardsley*, 1927.

ROSS (R.) : *Aubrey Beardsley*, 1908.

SYMONS (A.) : *The Art of Aubrey Beardsley*, 1908.

## MAX BEERBOHM (1872) :

- Works*, 1896.



*The Happy Hypocrite*, 1897.

*More*, 1899.

*Yet Again*, 1909.

*Zuleika* Dobson, 1911.

*A Christmas Garland* (parodies), 1912.

*Seven Men*, 1919.

*And Even Now*, 1920.

*The Dreadful Dragon of Hay Hill*, 1928.

BOHUN LYNCH : *Max Beerbohm in Perspective* (with a bibliography), 1922.

HUBERT CRACKANTHORPE (1865 + 1896) :

*Wreckage*, 1893.

*Vignettes, a Miniature Journal of Whim and Sentiment*, 1896.

*Sentimental Studies*, 1896.

*Last Studies*, 1897.

ELLA D'ARCY :

*Monochromes*, 1895.

*Modern Instances*, 1898.

JOHN DAVIDSON (1857 + 1909) :

*Perfervoid*, 1890.

*Baptist Lake*, 1894.

*The Wonderful Mission of Earl Lavender*, 1895.

FOSTER (B.) : *J. Davidson, a Study of the Relation of his Ideas to his Poetry*, 1926.

ERNEST DOWSON (1867 + 1900) :

*Dilemmas, Stories and Studies in Sentiment*, 1895.

*Decoration in Prose and Verse*, 1899.

PLARR (VICTOR) : *E. Dowson, Reminiscences 1887-1898*, 1914.

GEORGE EGERTON, 1870 (Mrs. Golding Bright) :

*Keynotes*, 1893.

*Discords*, 1894.

*Young Opeg's Ditties* (from the Swedish), 1893.

*Fantasias*, 1898.

*Hunger* (from the Norwegian), 1899.

*The Wheel of God*, 1898.

*Rosa Amorosa, the Love-Letters of a Woman*, 1901.

*Flies in Amber*, 1905.

FLORENCE FARR :

*The Dancing Faun*, 1894.

*The Mystery of Time, a Masque*, 1905.

*The Music of Speech*, 1909.

*Modern Woman, her Intentions*, 1910.  
*The Solemnization of Jacklin*, 1912.

KENNETH GRAHAME, 1859 :

*Pagan Papers*, 1893.  
*The Golden Age*, 1895.  
*Dream Days*, 1898.  
*The Wind in the Willows*, 1908.

SARAH GRAND (Mrs. Haldane Mc Fall) :

*Ideala*, 1888.  
*The Heavenly Twins*, 1893.  
*Our Manifold Nature*, 1894.  
*The Beth Book*, 1897.  
*The Modern Man and Maid*, 1898.  
*Babs the Impossible*, 1901.

HENRY HARLAND (1861-1905) :

*A Latin Quarter Courtship*, 1890.  
*Melle Miss and Other Stories*, 1893.  
*Grey Roses*, 1895.  
*Comedies and Errors*, 1895.  
*The Cardinal's Snuff-Box*, 1900.  
*The Lady Paramount*, 1902.  
*My Friend Prospero*, 1904.  
*The Royal End*, 1909.

LAFCADIO HEARN (1850+1904) :

*Stray Leaves from Strange Literatures*, 1884.  
*Some Chinese Ghosts*, 1887.  
*Chita*, 1887-1888.  
*Youma*, 1890.  
*Out of the East*, 1895.  
*Kokoro*, 1896.  
*Gleanings in Buddha-Fields*, 1897.  
*Exotics and Retrospectives*, 1898.  
*In ghostly Japan*, 1899.  
*Shadowings*, 1900.  
*A Japanese Miscellany*, 1901.  
*Kotto*, 1902.  
*Kwaidan*, 1904.  
*Japan, an Attempt at Interpretation*, 1904.  
*The Romance of the Milky Way*, 1905.  
*Life and Letters*, ed. by E. Bisland, 1906.  
*Japanese Letters*, 1911.

DE SMET (J.) : *Lafcadio Hearn, l'homme et l'œuvre*, 1911.

TINKER (E. L.) : *Lafcadio Hearn's American Days*, 1925.

PERKINS (P. D. and J.) : *Lafcadio Hearn. A Bibliography of his Writings*, 1934.

MAURICE HEWLETT (1861+1923) :

*Earthworks out of Tuscany*, 1895.

*The Masque of Dead Florentines*, 1895.

*Songs and Meditations*, 1897.

*The Forest Lovers*, 1898.

*Pan and the Young Shepherd*, 1898.

*Little Novels of Italy*, 1899.

*Richard Yea and Nay*, 1900.

*New Canterbury Tales*, 1901.

*The Queen's Quair*, 1904.

*The Road in Tuscany*, 1904.

*Fond Adventures, The Fool-Errant*, 1905.

*The Stooping Lady*, 1907.

*Half-Way House*, 1908.

*Open Country*, 1909.

*Rest Harrow*, 1910,

etc.

« IOTA » (Mrs. Mannington Caffyn) :

*The Yellow Aster*, 1894.

RICHARD LE GALLIENNE, 1866 :

*George Meredith*, 1890.

*The Book-Bills of Narcissus*, 1891.

*English Poems*, 1892.

*The Religion of a Literary Man*, 1893.

*Prose Fancies, first series*, 1894.

*Retrospective Reviews*, 1896.

*Prose Fancies, second series*, 1896.

*The Quest of the Golden Girl*, 1896.

*If I Were God*, 1897.

*The Romance of Zion Chapel*, 1898.

*Young Lives*, 1899.

*The Life Romantic*, 1900.

*Little Dinners with the Sphinx*, 1909.

*The Romantic Nineties*, 1926.

etc.

HENRY DAWSON LOWRIE (1869+1906) :

*Wreckers and Methodists*, 1893.

- Women's Tragedies*, 1895.  
*A Man of Moods*, 1896.  
*The Happy Exile*, 1898.  
*A Dream of Daffodils*, 1900.  
*Last Poems, with a memoir by E. Preston*, 1912.

ARTHUR MACHEN, 1863 :

- The Heptameron*, 1886, from *Marguerite de Navarre*.  
*The Fortunate Lovers*, 1887, (*Id.*).  
*The Anatomy of Tobacco*.  
*The Way to Attain*, from *Béroalde de Verville*.  
*The Chronicle of Clemendy*, 1888.  
*The Memoirs of J. Casanova*, transl. into English, 1894.  
*The Great God Pan*, 1894.  
*The Three Impostors*, 1895.  
*Hieroglyphics*, 1902.  
*The House of Souls*, 1906.  
*The Hill of Dreams*, 1907.  
*The Great Return*, 1915.  
*The Angels of Mons, The Bowmen, and Other Legends of the War*, 1915.

STARRETT (V.) : *Arthur Machen, a Novelist of Ecstasy and Sin*, 1918.

DANIELSON (H.) : *Arthur Machen, a bibliography*, 1923.

STANLEY V. MAKOWER :

- The Mirror of Music*, 1895.  
*Cecilia*, 1897.  
*The Art of Pantomime Ballet*, 1901.  
 etc.

GEORGE MOORE (1857+1932) :

- A Modern Lover*, 1883  
*A Mummer's Wife*, 1885.  
*A Drama in Muslin*, 1886.  
*A Mere Accident*, 1887.  
*Confessions of a Young Man*, 1888.  
*Spring Days*, 1888.  
*Mike Fletcher*, 1889.  
*Vain Fortunes*, 1892.  
*Esther Waters*, 1894.  
*Celibates*, 1895.  
*Evelyn Innes*, 1898.  
*Sister Teresa*, 1901, 2<sup>e</sup> ed. 1909.  
*Memoirs of My Dead Life*, 1905.  
*Hail and Farewell*, 1911-1914.  
*The Brook Kerith*, 1916.

*A Story Teller's Holiday*, 1918.

*Avowals*, 1919.

*Heloïse and Abelard*, 1921.

*Aphrodite in Aulis*, 1930.

MITCHELL (S. L.) : *George Moore (Irishmen of To-Day)*, 1916.

FREEMAN (JOHN) : *A Portrait of G. Moore in a Study of his Work*, 1922.

FERGUSON (W. D.) : *The Influence of Flaubert on G. Moore*, Univ. of Pennsylvania, 1934.

PORTER SECHLER (R.) : *G. Moore, A Disciple of Pater*, Univ. of Pennsylvania, 1933.

WILLIAMS (J. B.) : *George Moore, a Bibliography of his Work*. 1921.

WILLIAM MORRIS (1834+1896) :

*Collected Works*, Longmans, Green and C<sup>o</sup>, ed. by Miss May Morris, 24 vol., 1910.

*Tales in the Oxford and Cambridge Magazine*, 1856.

*The Aims of Art*, 1887.

*Signs of Change*, 1888.

*A Dream of John Ball*, 1888.

*The House of the Wolfings*, 1889.

*The Roots of the Mountains*, 1890.

*News from Nowhere*, 1890.

*The Story of the Glittering Plain*, 1890.

*The Wood beyond the World*, 1894.

*Child Christopher*, 1895.

*The Well at the World's End*, 1896.

*The Water of the Wondrous Isles*, 1897.

*The Story of the Sundering Flood*, 1898.

SYMONS (ARTHUR) : *Studies in Two Literatures*, 1897.

CLUTTON-BROCK (A.) : *William Morris, His Work and Influence*, 1897.

VALLANCE (A.) : *W. Morris, his Art, Writing and Public Life*, 1897.

MACKAIL : *Life of William Morris*, 1899.

YEATS (W. B.) : *Ideas of Good and Evil*, 1903.

NOYES (ALFRED) : *William Morris (Engl. Men of Letters)*, 1908.

GUYOT (E.) : *L'Idée socialiste chez William Morris*, 1909.

DRINKWATER (E. M. and J.) : *William Morris, a Critical Study*, 1912.

RICKETT (A. C.) : *W. Morris, Poet, Craftsman, Social Reformer*, 1913.

VIDALENC (G.) : *La transformation des arts décoratifs au XIX<sup>e</sup> siècle; W. Morris, son œuvre, son influence*, 1914.

BLOOMFIELD (P.) : *William Morris*, 1934.

MONTAGUE WEEKLEY : *William Morris (Great Lives)*, 1934.

*Some Appreciations of W. Morris*, ed. by G. E. Roebuck, 1934.

## VIOLET PAGET (VERNON LEE), 1856 :

*Studies of the XVIIIth Century in Italy*, 1880

*Belcaro*, 1881.

*Ottillie*, 1883.

*Prince of the Hundred Soups*, 1883.

*Euphorion, Essays on the Renaissance*, 1884.

*Miss Brown*, 1884.

*Baldwin (Philosophical Dialogues)*, 1886.

*A Phantom Lover*, 1886.

*Juvenilia*, 1887.

*Hauntings*, 1890.

*Vanitas, Polite Stories*, 1892.

*Althea (Philosophical Dialogues)*, 1893.

*Renaissance Fancies and Studies*, 1895.

*Limbo*, 1897.

*Ariadne in Mantua — Penelope Brantling — Hortus Vitæ*, 1903.

*Genius Loci — Pope Iacynth — The Enchanted Wood — The Spirit of Rome*, 1905.

*Sister Benvenuta*, 1906.

*The Sentimental Traveller*, 1907.

*Gospels of Anarchy*, 1908.

*Laurus Nobilis*, 1909.

*Vital Lies*, 1912.

*The Beautiful, An Introd. to Psychological Aesthetics*, 1913.

*The Tower of Mirrors — Louis Norbert*, 1914.

*Satan the Waster*, 1920.

*The Golden Keys*, 1925.

*Proteus or The Future of Intelligence*, 1925.

*Music and its Lovers*, 1932.

BARING (MAURICE) : *Punch and Judy and Other Essays*, 1924.

## WALTER PATER (1839 + 1894) :

*Collected Works*, 10 vol. Macmillan, 1900 et 1910.

*Studies in the History of the Renaissance*, 1873.

*Marius the Epicurean*, 1885.

*Imaginary Portraits*, 1887.

*Gaston de Latour*, 1888.

*Appreciations, with an Essay on Style*, 1889.

*Plato and Platonism*, 1893.

DE WYZEWA (T.) : *Ecrivains étrangers*, 1896.

GREENSLET (F.) : *Walter Pater (Contemporary Men of Letters)*, 1903.

BENSON (A. C.) : *Walter Pater (English Men of Letters)*, 1906.

WRIGHT (TH.) : *The Life of Walter Pater*, 1908.

THOMAS (P. E.) : *Walter Pater, a Critical Study*, 1913.



BOCK (E. J.) : *W. Paters Einfluss auf Oscar Wilde*, 1913.

DUTHUIT (G.) : *Le Rose et le Noir*, 1923.

STAUB (D.) : *Das imaginäre Porträt W. Paters*, 1926.

WILLIAM SHARP (1855-1905) :

« FIONA MACLEOD » :

*Life of Rossetti*, 1882.

*Biographies of Shelley* (1887), *Heine* (1888), *Browning* (1890),  
(*Great Writers series*).

*The Children of to-Morrow*, 1889.

*Sospiri di Roma*, 1890.

*Vistas*, 1894.

*Pharais*, 1894.

*The Mountain Lovers*, 1895.

*The Sin Eater*, 1895.

*Celtic Tales Recaptured in Dreams*, 1896.

*The Washer of the Ford*, 1896.

*Green Fire, a Breton Romance*, 1899.

*The Dominion of Dreams*, 1899.

*The Divine Adventure*, 1900.

*The Writings of W. Sharp. Uniform ed., arranged by Mrs. Sharp*,  
1910.

SHARP (E. A.) : *William Sharp, A Memoir, compiled by his Wife*, 1910.

ELMER MORE (P.) : *The Drift of Romanticism, (Shelburn Essays)*.

G. S. STREET, 1867 :

*The Autobiography of a Boy*, 1894.

*Episodes*, 1895.

*The Trials of the Bantocks*, 1900.

JOHN ADDINGTON SYMONDS (1840+1893) :

*An Introduction to the Study of Dante*, 1872.

*Studies of the Greek Poets*, 1873.

*Sketches in Italy and Greece*, 1874.

*The Renaissance in Italy*, 1875.

*The Sonnets of Michel Angelo*, 1878.

*Many Moods*, 1878.

*Wine, Women and Song*, 1884.

*Essays Speculative and Suggestive*, 1890.

*In the Key of Blue*, 1893.

*Walt Whitman*, 1893.

etc., etc.

BROWN (HORATIO F.) : *J. A. Symonds. Letters and Papers*.

VAN WYCK BROOKS : *J. A. Symonds. A Biographical Study*, 1914.

## ARTHUR SYMONS, 1865 :

- Silhouettes*, 1892.  
*Studies in Two Literatures*, 1894.  
*London Nights*, 1895.  
*The Symbolist Movement in Literature*, 1899.  
*Studies in Prose and Verse*, 1904.  
*Spiritual Adventures*, 1905.  
*The Art of Aubrey Beardsley*, 1905.  
*Studies in Seven Arts*, 1906.  
*Cities and Sea Coasts and Islands*, 1918.  
*Dramatis Personae*, 1923.  
*Collected Works*, 1924.  
*Confessions, a Study in Pathology*, 1930.

WELBY (J. E.) : *Arthur Symons, a Critical Study*, 1925.

## NETTA SYRETT :

- The Victorians*.  
*Rose Cottingham Married*, 1916.

## OSCAR WILDE (1856+1900) :

- The Happy Prince and Other Tales*, 1888.  
*Lord Arthur Savile's Crime*, 1891.  
*A House of Pomegranates*, 1891.  
*Intentions*, 1891.  
*The Picture of Dorian Gray*, 1891.  
*De Profundis*, 1905.  
*Some Letters from O. Wilde to A. Douglas, 1892-1897*.  
*Letters : After Reading*, 1920.  
*After Berneval*, 1921.  
*Complete Works*, Methuen, 1908.  
*Complete Works*, Doubleday Page and Co, 1923.  
*Works, Everyman's ed.* 1930.

MELMOTH (S.) : *Aphorisms*, 1905.

*The Oscar Wilde Calendar*, 1910.

SUTTON (J. N.) : *Aphorisms of Oscar Wilde*, 1914.

STUART MASON : *A Bibliography of Oscar Wilde*, 1910.

YOUNG : *Apologia pro Oscar Wilde*, 1895.

GIDE (ANDRÉ) : *Prétexte*, 1897-1903. *Oscar Wilde*, 1910.

SHERARD (H.) : *The Story of an Unhappy Friendship*, 1905.

*Life of Oscar Wilde*, 1906.

GLAENZER (R. B.) : *Decorative Art in America*, 1906.

RANSOME (A.) : *Oscar Wilde, A Critical Study*, 1912.

DOUGLAS (Lord A.) : *Oscar Wilde and Myself*, 1914.

BENDZ (E.) : *The Influence of Pater and Arnold on the Prose Writings of Oscar Wilde*, 1914.

HARRIS (F.) : *Oscar Wilde, his Life and Confessions*, 1918.

CLARK (A.) : *A Library Catalogue of Wilde and Wildeana*, 1922.

CHOISY (L. F.) : *Oscar Wilde*, 1927.

MAUROIS (A.) : *Etudes Anglaises*, 1927.

CRESSWILL INGLEBY (L.) : *Oscar Wilde*. London, T. Werner Laurie.

SYMONS (A.) : *A Study of O. Wilde*, 1930.

LEMONNIER (L.) : *La vie d'Oscar Wilde*, 1931.

CHARBONNIER (J.) : *Mémoire inédit : The Aesthetics of Oscar Wilde*, 1933.

RENIER (G. R.) : *Oscar Wilde (The Albatross)*, 1934.

W. B. YEATS, 1865 :

*The Celtic Twilight*, 1893.

*John Sherman and Dhoya*, 1891.

*The Secret Rose*, 1897.

*The Tables of the Law*, 1897.

*The Wind among the Reeds*, 1899.

*The Shadowy Waters*, 1900.

*Ideas of Good and Evil*, 1903.

*Collected Edition*, 8 vol., Shakespeare Head Press, 1908.

*The Cutting of an Agate*, 1919.

*Autobiographies*, 1926.

ELMER MORE (P.) : *Shelburne Essays, 1<sup>st</sup> Series*.

KRANS (H. S.) : *W. B. Yeats and the Irish Literary Revival*, 1904.

HONE (J. M.) : *W. B. Yeats*, 1915.

FORREST REID : *W. B. Yeats, A Critical Study*, 1915.

---

# INDEX.

## A

ABÉLARD, 84.  
 A. E., voir G. W. Russell  
 ADAMS (F.), 38, **206-208**, 213,  
 215, 414, 415.  
 ALISON, 58.  
 ALLEN (Grant), 12, 42, 55, 60 61,  
 65, 74, 213 293, 409, 414.  
 AMIEL, 41.  
 ANACRÉON, 334.  
 ANDERSEN, 177, 181, 183, 196.  
 APULÉE, 147.  
 ARCHER (W.), 330.  
 ARISTOPHANE, 91.  
 ARISTOTE, 167, 170, 172.  
 ARMSTRONG (H. E.), 23<sup>a</sup>.  
 ARNOLD (Edwin), 297.  
 ARNOLD (Matthew), 36, 38, 41,  
 51, 154, 160, 166, 167, 168, 172,  
 326, 334, 367, 412.  
 ASQUITH (Lady), 412.  
 AUBERON (R.), 316, 412.  
 AUSTEN (J.), 253, 254.  
 AYTOUN, 32.

## B

BACON (F.), 58.  
 BACON (R.), 84.  
 BAILEY (J.), 32.  
 BAIN, 17, 58, 72.  
 BAKER, 310.  
 BALFOUR (Lord), 13, 17, 18, 410.  
 BALFOUR (M. C.), 215.  
 BALZAC, 177, 372, 382, 383.  
 BANVILLE (T. de), 148.

BARING (M.), 66, 69, 421.  
 BARRÉS (M.), 65.  
 BARRIE (J.), 43, 45, 46, 53, 93,  
 207, 303, 314, 315, **318-325**,  
 327, 392, 415.  
 BARRY (W.), 38, 412.  
 BASCH (V.), 410.  
 BASTIEN-LEPAGE, 230, 331,  
 BATESON (Prof.), 12<sup>a</sup>.  
 BASHKIRTSEFF (Marie), 239, 242,  
 298, 382.  
 BAUDELAIRE, 32, 50, 53, 54, 70,  
 77, 123, 146, 148, 154<sup>a</sup>, 158, 175,  
 176, 191, 207, 223, 225, 227, 235,  
 243, 244, 259, 260, 273, 294, 372,  
 374, 376, 378.  
 BAX (E. B.), 412.  
 BEARDSLEY (Aubrey), 46, 53, 54,  
 156, 203, 208, 210, 211, 212, 213,  
 226, **227-230**, 234, 236, 238,  
 243, 244, 248, 264, 286, 289, 290,  
 295, 300, 330, 374, 414, 415.  
 BECQUEREL, 19<sup>a</sup>.  
 BEER (Th.), 412.  
 BEERBOHM (Max), 43, 46, 53,  
 202, 203, 211, 212, 214, 244, 226,  
 264, 287, 288, 289, **300-306**, 314,  
 315, 319, 322, 415.  
 BEETHOVEN, 169, 389.  
 BEGG (Proudfoot), 410.  
 BELL (W.), 32.  
 BELLAMY, 100.  
 BELLAY (J. du), 123.  
 BENDA (J.), 27, 28<sup>a</sup>.  
 BENNETT (Arnold), 9, 55, 211,  
 377.  
 BENDZ (E.), 160, 166, 424.

BENSON (A. C.), 122, 209, 211, 421.  
 BENSON (E. F.), 55, 412.  
 BERESFORD (J. D.), 14.  
 BERGSON, 26, 79, 141, 197, 302.  
 BERKELEY, 320.  
 BERLIOZ, 54.  
 BERNSTEIN, 310.  
 BESANT (W.), 147, 152, 154, 412.  
 BEYLE (H.), 50.  
 BIRKHEAD, 412.  
 BISLAND (E.), 70<sup>a</sup> 417.  
 BIZET, 54.  
 BJORNSEN (B.), 48, 310.  
 BLACKIE (prof.), 37, 318, 320.  
 BLAKE, 32, 53, 65, 136, 332, 333, 343, 367, 386.  
 BLAVATSKY (M<sup>me</sup>), 44, 332, 350, 386.  
 BLOOMFIELD (P.), 420.  
 BOCCACE, 272, 298.  
 BOCK (E. J.), 422.  
 BØHME, 332.  
 BORGIA, 47, 316.  
 BORROW (G.), 298.  
 BOSANQUET (B.), 16, 134, 136, 410.  
 BOSSUET, 13.  
 BOTTICELLI, 40, 134, 156, 244, 255, 383.  
 BOUCHER, 385, 393.  
 BOUGUEREAU, 347.  
 BOURGET (P.), 294, 347.  
 BOUTROUX (E.), 26.  
 BOYD (E. A.), 332, 412.  
 BRADDON (Miss), 209.  
 BRADLEY (F. H.), 16, 410.  
 BRANDÉS, 26.  
 BRETON (J.), 347.  
 BROOKE (Stopford), 148 et <sup>a</sup>.  
 BROUGHTON (Rhoda), 382.  
 BROWN (Ford Madox), 347.  
 BROWN (Horatio), 39<sup>a</sup>, 130<sup>a</sup>, 422.

BROWNE (Sir Thomas), 123, 337.  
 BROWNING, 36, 51, 123, 157<sup>a</sup>, 168, 241, 297, 346, 347.  
 BRUNETIÈRE, 12.  
 BRUNO (Giordano), 39, 40.  
 BUCHAN (J.), 215.  
 BUCHANAN (R.), 17, 33, 153.  
 BULWER (Lord Lytton), 297.  
 BURDEN (J.), 88.  
 BURDETT (O.), 50, 222, 225, 231, 292, 293, 298, 308, 374, 408, 412.  
 BURNAND, 152.  
 BURNE-JONES, 67, 84, 87, 88, 154, 227.  
 BURTON, 45.  
 BURTT (E. A.), 18<sup>a</sup>, 410.  
 BUTLER (S.), 12, 16, 26, 204, 402.  
 BYRON, 31, 202, 371.

## C

CAIRD (E.), 16, 133<sup>a</sup>.  
 CAIRD (J.), 16.  
 CALVERLEY (C. Stuart), 38.  
 CARLYLE, 41, 51, 90, 117, 292, 297, 318.  
 CAROLUS-DURAN, 331.  
 CARPENTER (J.), 41.  
 CARRÉ (J. M.), 40, 412.  
 CASANOVA, 227, 247.  
 CAZAMIAN (L.), 31<sup>a</sup>, 32<sup>a</sup>, 413.  
 CECIL (M.), 14.  
 CERVANTÉS, 45, 253, 255, 262, 317.  
 CHAMBERLAIN (B. H.), 76, 77.  
 CHAMBERS, 220.  
 CHARBONNIER (J.), 193, 424.  
 CHARPENTIER, 56.  
 CHASE (prof.), 317.  
 CHAUCER, 88, 317.  
 CHESTERTON (G. K.), 22, 88, 204, 231, 412.  
 CHEVRILLON, 84, 124<sup>a</sup>, 412.

CHOISY (L. F.), 160<sup>a</sup>, 161<sup>a</sup>, 424.  
 CHOPIN, 54, 240.  
 CLARK (A.), 424.  
 CLIFFORD (G. K.), 12, 72, 206,  
 349.  
 CLUTTON-BROCK, 410, 412, 420.  
 COCKERELL, 91.  
 COLERIDGE, 31, 123, 255, 260, 262.  
 COLLINS (Churton), 293.  
 COLLINS (Wilkie), 272.  
 COLVIN (Sidney), 412.  
 COMTE (A.), 131, 157, 382  
 CONGREVE, 204.  
 CONRAD, 9, 222.  
 COPERNIC, 12.  
 COPPÉE (F.), 347, 370.  
 COROT, 394.  
 CORVO (Baron), 212.  
 CORY (W. J.), 38.  
 COULTON (D<sup>r</sup>), 96<sup>a</sup>.  
 COURTNEY (W. L.), 412.  
 COUSIN (V.), 157.  
 CRACKANTHORPE (H.), 46, 206,  
 212, **214-217**, 225, 237, 288, 291.  
 310, 413, 416.  
 CRIVELLI, 337.  
 GROCE, 410.  
 CROSBY (E.), 73.  
 CROSS (Victoria), 242, 414.  
 CROSS (W.), 45.  
 CURIE (P. et M.), 19<sup>a</sup>.

## D

DANIELSON (H.), 269<sup>a</sup>, 273, 276,  
 419.  
 D'ANNUNZIO (G.), 48, 49, 50, 225,  
 334, 348, 389.  
 DANTE, 157<sup>a</sup>, 316, 328, 337.  
 D'ARCY (Ella), 213, **217-219**, 414,  
 416.  
 DARGAN (E. P.), 35.  
 DARTON, 415.

DARWIN (C.), 12, 17, 21<sup>a</sup>, 24, 39,  
 59 et <sup>a</sup>, 62, 65, 72, 74, 86, 130,  
 132, 173, 206, 293, 371, 374, 386.  
 DARWIN (E.), 59 et <sup>a</sup>.  
 DAUDET (E.), 49, 225, 232, 347,  
 370.  
 DAVIDSON (J.), 26, 213, **230-235**,  
 238, 247, 248, 286, 290, 296, 326,  
 330, 416.  
 DAVIES (R. H.), 209.  
 DAVIES (W. H.), 408.  
 DAWE (Carlton), 414.  
 DEBUSSY, 56.  
 DEGAS, 206, 220, 394.  
 DE LA MARE (W.), 222, 412.  
 DENT, 303, 374.  
 DE VERE (A. T.), 326.  
 DICKENS (C.), 258.  
 DIX (G.), 414.  
 DIXON (M. H.), 215.  
 DOBELL (S.), 32.  
 DOBSON (A.), 152 et <sup>a</sup>.  
 DOSTOÏEWSKY, 50, 213, 375, 378,  
 414.  
 DOUGLAS (Lord A.), 151 et <sup>a</sup>, 153,  
 414, 423.  
 DOUGLAS (G.), 44.  
 DOUGLAS (K.), 215.  
 DOWDEN (E.), 37, 41, 327, 331,  
 412.  
 DOWIE (Menie Muriel), **220-221**.  
 DOWSON (E.), 46, 50, 54, 55, 212,  
 213, 221, 225, 226, **235-238**, 244,  
 248, 274, 286, 296, 329, 330, 416.  
 DOYLE (Conan), 241, 272.  
 DRAPER (D<sup>r</sup>), 13.  
 DREW (E. A.), 412.  
 DRINKWATER (E. M. and J.), 91<sup>a</sup>,  
 117, 420.  
 DUBARRY (M<sup>me</sup>), 67.  
 DUBOIS (Cardinal), 236.  
 DUJARDIN (Edouard), 50, 370,  
 398.



DU MAURIER, 50<sup>a</sup>, 53, 152, 307.  
 DUNCAN (D.), 17<sup>a</sup>.  
 DUNSANY (Lord), 222, 408.  
 DUTHUIT (G.), 145, 161, 422.  
 DVORAK, 54.  
 DYDE, 16.

## E

EDDINGTON (E. S.), 26.  
 EGERTON (George — Mrs. Golding Bright), 54, 213, 221, 247, 287, 289, 290, 296, **309-314**, 414, 416.  
 EINSTEIN, 19<sup>a</sup>.  
 ELGAR, 55.  
 ELIOT (G.), 16, 253, 257, 371.  
 ELIOT (T. S.), 41<sup>a</sup>.  
 ELLIS (E.), 327, 332.  
 ELLIS (Havelock), 26, 47, 213, 294, 295, 410, 412.  
 ELLIS (Mrs. H.), 412.  
 ELTON (O.), 36 et <sup>a</sup>, 37, 38<sup>a</sup>.  
 EMERSON, 172, 173, 348.  
 EPICURE, 42, 128, 140, 167.  
 ESCHYLE, 91.  
 EURIPIDE, 68, 157, 337.

FLAUBERT, 32, 49, 53, 75, 123, 154, 166, 177, 179, 214, 215, 221, 235, 255, 372, 373, 382, 404.  
 FLECKER (J. Elroy), 244, 408.  
 FLERS ET CAILLAVET, 310.  
 FORD (J.), 189.  
 FORREST-REID, 333, 336<sup>a</sup>, 343, 408, 424.  
 FOSTER (B.), 416.  
 FOUILLÉE, 26, 410.  
 FOURIER, 102, 157.  
 FRANCE (A.), 50, 75, 76.  
 FRASER (Campbel), 320.  
 FREEMAN (J.), 372, 384, 385, 386, 391, 402, 403, 420.  
 FRIERSON (W.), 214<sup>a</sup>, 219, 222<sup>a</sup>, 310, 412.

## G

GAINSBOROUGH, 393, 394.  
 GALILÉE, 12.  
 GALLY (H.), 119<sup>a</sup>, 410.  
 GALSORTHY (J.), 9, 222.  
 GALTON, 72.  
 GAUTIER (J.), 310.  
 GAUTIER (Théophile), 32, 53, 75, 77, 82, 158, 159, 176, 177, 179, 191, 293, 294, 298, 308, 349, 372, 373, 374, 382, 383.  
 GEDDES (Patrick), 353.  
 GEORGE IV, 301.  
 GHIL (René), 318.  
 GIDE (A.), 156<sup>a</sup>, 423.  
 GILBERT (H.), 242.  
 GILBERT ET SULLIVAN, 44, 152, 158, 412.  
 GILCHRIST (Murray), 242.  
 GIORGIONE, 124, 170.  
 GIOTTO, 333.  
 GISSING (G.), 1, 6, 55, 211, 215.  
 GLADSTONE, 20.  
 GLAENZER (R. B.), 193<sup>a</sup>, 423.  
 GLUGK, 68.

GODWIN (W.), 371.  
 GOETHE, 38, 39, 40, 41 et <sup>n</sup>, 42,  
 47, 48, 63, 65, 123<sup>n</sup>, 133, 145,  
 158, 159, 168, 172, 328.  
 GOLDRING (Douglas), 244.  
 GONCOURT (E. et J.), 49, 53, 370,  
 378, 382.  
 GOSSE (Sir Edmund), 43<sup>n</sup>, 49,  
 121, 122, 132<sup>n</sup>, 133, 211, 302,  
 412.  
 GOTCH (T. C.), 303.  
 GOULD (D<sup>r</sup>), 71, 74.  
 GOUNOD, 55, 389.  
 GRAHAME (K.), 38, 290, 303, **314-315**, 318, 320, 325, 329, 417.  
 GRAND (S.), **208-209**, 311, 417.  
 GRAY (J.), 50.  
 GREEN (T. H.), 16, 39, 132, 133,  
 174, 410.  
 GREENSLEY (F.), 421.  
 GREENWOOD (F.), 288, 295.  
 GRETTON (R. H.), 20<sup>n</sup>.  
 GROOS (Karl), 66.  
 GROTE, 36.  
 GUEDALLA, 412.  
 GUILBERT (Yvette), 240.  
 GUIZOT, 347.  
 GURNEY, 60, 135, 410.  
 GUTHRIE (M.), 16<sup>n</sup>.  
 GUYOT (E.), 120<sup>n</sup>, 420.  
 GWYNN (S.), 412.

## H

HAECKEL (H.), 18.  
 HAKE (T. G.), 32.  
 HALDANE ET SIMPSON, 16.  
 HALL (Basil), 72.  
 HAMILTON (W.), 83, 412.  
 HAMMERTON (J. A.), 319, 320 et <sup>n</sup>,  
 415.  
 HAMSUN (Knut), 310.  
 HARDY (Dudley), 209.  
 HARDEN (A.), 20.

HARDY (T.), 16, 207, 224, 311,  
 347, 355.  
 HARLAND (H.), 49<sup>n</sup> 53, 211, 213,  
 221, 247, 287, 289, 296, **206-309**,  
 314, 414, 417.  
 HARRIS (F.), 156<sup>n</sup>, 157<sup>n</sup>, 161, 169<sup>n</sup>,  
 195<sup>n</sup>, 203<sup>n</sup>, 204, 424.  
 HARRISON (F.), 84, 412.  
 HARTMANN, 375.  
 HARVEY, 12.  
 HAWTHORNE (N.), 262.  
 HAYDN, 393.  
 HEARN (Lafcadio), 30, 38, 49,  
**70-82**, 86, 417.  
 HEGEL, 16, 39, 42, 48, 63, 76, 119,  
 120, 128, 130, 132, 133, 134, 136,  
 137, 141, 157, 173, 174, 175, 200,  
 201, 255, 308, 410.  
 HEINE, 126, 346.  
 HELMHOLTZ, 20<sup>n</sup>, 60.  
 HENLEY (W. E.), 294, 319, 329.  
 HÉRACLITE, 128, 129, 138.  
 HÉRODOTE, 91.  
 HÉSIODE, 91.  
 HÉRÉDIA (J. M. de), 49, 50.  
 HERTZ, 19<sup>n</sup>.  
 HEWLETT (M.), 38, 40, 44, 53,  
 314, **315-318**, 325, 418.  
 HICHENS (R.), 20<sup>n</sup>, 53, 54, 55,  
**153-155**, 377, 408, 412.  
 HICKSON (Mrs. Murray), 215.  
 HIND (Lewis), 242.  
 HINTON (C. H.), 22, 410.  
 HIRN (Yrjö), 74, 410.  
 HOBSON (E. W.), 18<sup>n</sup>, 410.  
 HOFFMANN, 68.  
 HOMÈRE, 37, 91, 253, 315, 328,  
 334.  
 HONE (J. M.), 424.  
 HUDDLESTON (S.), 50<sup>n</sup>, 412.  
 HUGHES (H. S.), 413.  
 HUGO (V.), 75, 77, 145, 329, 370,  
 371.

HUNEKER (J.), 384, 389, 412.  
 HUNT (Holman), 84, 88, 347.  
 HUNTLEY (F. E.), 288.  
 HUTCHESON, 83.  
 HUTTON (J. A.), 412.  
 HUXLEY (A.), 169.  
 HUXLEY (T.), 12, 15, 18, 21, 24,  
 41, 72, 202, 331, 286.  
 HUYSMANS, 49, 54, 146, 177, 187,  
 188, 191, 192, 226, 234, 241, 259,  
 277, 278, 293, 294, 372, 374, 377,  
 378, 383, 384, 394, 413.  
 HYNDMAN, 410.

## I

IBSEN, 48, 65, 93, 206, 242, 294,  
 310, 319, 330, 334.  
 IMBERT (H.), 240.  
 INDY (Vincent d'), 244.  
 INGE (W. R.), 14, 410.  
 INGLEBY, 152<sup>a</sup>, 185, 201<sup>a</sup>, 424.  
 INGRES, 170.  
 IOTA (Mrs. Mannington Caffyn),  
**209-210**, 418.  
 IRVING, 250.

## J

JACKSON, 122, 125.  
 JACKSON (Holbrook), 53, 54, 56,  
 310, 326, 413.  
 JAMES (H.), 66, 211.  
 JAMES (W.), 7, 24, 44, 63, 65,  
 302, 410.  
 JAMESON (A.), 49, 142, 413.  
 JEANS (Sir James), 410.  
 JEFFERIES, 41.  
 JENNING (Hargrave), 264.  
 JEROME (K.), 319.  
 JOHNSON (Lionel), 236, 288, 295,  
 320, 330, 383.  
 JOWETT, 36, 122, 129, 147.  
 JOYCE (J.), 222.

## K

KANT, 174, 308, 371, 375.  
 KARAGEORGÉVITCH (Prince B.),  
 50.  
 KEATS, 31, 88, 158, 235, 255, 328,  
 333, 367.  
 KEBLE 121,  
 KELVIN (Lord — W. Thomson),  
 20, 21<sup>a</sup>, 410.  
 KEITH (Sir Arthur), 12<sup>a</sup>.  
 KENNEDY (G. M.), 26<sup>a</sup>, 133, 413.  
 KENNEDY (Margaret), 56.  
 KHAYYAM (Omar), 272, 386, 389.  
 KIPLING (R.), 9, 22, 76, 105, 231,  
 235, 294.  
 KNIGHT (prof.), 410.  
 KRANS (H. S.), 424.  
 KÜLPE, 66.

## L

LACLOS, 236.  
 LAFOURCADE (G.), 133<sup>a</sup>, 413.  
 LALO (C.), 285, 411.  
 LAMB (C.), 43, 123.  
 LANDOR, 168.  
 LANE (J.), 53, 62, 67, 207, 209,  
 211, 212, 213 et <sup>a</sup>, 214, 227, 247,  
 292, 303, 306, 310, 315, 319, 352,  
 414.  
 LANG (A.), 152 et <sup>a</sup>, 209.  
 LA ROCHEFOUCAULD, 204.  
 LE BRAZ (A.), 353.  
 LECKY, 371.  
 LEE (Vernon — Violet Paget), 20,  
 38, 40, 44, 66, 53, **62-70**, 86, 148,  
 153, 169, 211, 421.  
 LE GALLIENNE (Richard), 33, 62,  
 43, 46, 49, 54, 57, 148, 158, 169,  
 202, 203, 206, 209, 223, 247, 274,  
 287, 289, **290-300**, 311, 314, 319,  
 324, 330, 347, 352, 377, 392, 412,  
 418.

LEGOUIS (E.), 31<sup>a</sup>, 32<sup>a</sup>, 413.  
 LEMAÎTRE (J.), 123<sup>a</sup>.  
 LEMONNIER (L.), 151<sup>a</sup>, 424.  
 LEROUX (E.), 411.  
 LESSING, 76.  
 LEVERSON (Mrs. E.), 212, 241.  
 LÉVY-DHURMER, 296.  
 LEWES (G.), 72.  
 LEWIS (G. N.), 26<sup>a</sup>, 411.  
 LEWIS (Wyndham), 234.  
 LINTON (E. Lynn), 55.  
 LIPPS, 66.  
 LOTI, 50, 75, 81, 82, 235, 241, 330.  
 LOVETT (R. M.), 413.  
 LOWRIE (H. D.), **219**, 289, 319,  
 414, 418.  
 LUCIEN, 45, 129, 132, 139, 297,  
 334.  
 LUCRÈCE, 91.  
 LYELL (Sir Charles), 20.  
 LYNCH (Bohun), 416.

## M

MACAULAY (T. B.), 36.  
 MACAULAY (R.), 156<sup>a</sup>.  
 MCCABE (J.), 18.  
 MACDONALD (Leila), 215.  
 McDOWALL (S. A.), 415.  
 MACFALL (H.), 415.  
 MACHEN (Arthur), 43, 44, 45, 50,  
 57, 169, 203, 213, 234, **246-284**,  
 286, 290, 294, 314, 318, 320, 327,  
 334, 377, 392, 414, 419.  
 MACKAIL, 420.  
 MACKENZIE (Compton), 244.  
 MACLEOD (Fiona), v. W. Sharp.  
 MACPHERSON (J.), 367.  
 MUSSET (A. de), 371.  
 MAETERLINCK, 48, 49, 66, 93, 176,  
 178, 225, 226, 243, 289, 312, 329,  
 330, 333, 334, 348, 367.  
 MAGNÜSSON, 89.

MAHAFFY (prof.), 157.  
 MAKOWER, 239, 240, 414, 419.  
 MALET (L.), 26, 55.  
 MALLARMÉ, 50, 136, 176, 225,  
 226, 330, 333, 334, 335, 341, 370,  
 372, 375, 405.  
 MALLOCK (W. H.), 84, 125, 147,  
 152, 206, 413.  
 MALORY, 88, 317.  
 MANET, 76, 220, 385, 394.  
 MANLY AND RICKERT, 413.  
 MANGAN (J.), 326.  
 MANSFIELD (K.), 203, 222, 309.  
 MARC-AURÈLE, 37, 129, 138, 142.  
 MARCUERITE DE NAVARRE, 247.  
 270.  
 MARIVAUD, 323.  
 MARRIOTT-WATSON, 46, 215, 319,  
 414.  
 MARSHALL (H. R.), 42, 61, 411.  
 MARTINEAU (J.), 315, 349.  
 MARTYN (E.), 390, 397.  
 MASON (Stuart), 423.  
 MASSON (D.), 17, 44, 318, 319,  
 320.  
 MATHER (Macgregor), 329, 332.  
 MATTHEWS (Elkin), 53, 292.  
 MATTHEWS (Shailer), 14.  
 MATURIN (R.), 177.  
 MAUGHAN (S.), 222.  
 MAUPASSANT (Guy de), 32, 35,  
 49, 75, 214, 215, 217, 221, 225,  
 255, 256, 302, 308, 310, 312, 355.  
 MAUROIS (A.), 424.  
 MAXWELL (Clerk), 20, 21<sup>a</sup>.  
 MELMOTH (Sebastian), 195, 423.  
 MENDEL, 12<sup>a</sup>.  
 MENDÉS (Catulle), 225, 248, 370.  
 MEREDITH (G.), 9, 172, 219, 253,  
 254, 290, 293, 297, 321, 347, 350.  
 MÉRIMÉE, 123, 217.  
 MERZ, 19<sup>a</sup>, 22, 411.  
 MEUNIER (Constantin), 50.  
 MEYNELL (A.), 212, 303.

MEYNELL (W.), 303.  
 MICHAUD (R.), 413.  
 MICHEL-ANGE, 67, 123, 124, 131.  
 MICHELET, 76.  
 MICHELSON, 19<sup>n</sup>.  
 MITCHELL (S. L.), 420.  
 MILL (J. et J. S.), 36, 58, 328, 371.  
 MILLAIS (J. E.), 84, 88.  
 MILLER (Joaquim), 348.  
 MILTON, 337.  
 MONTAIGNE, 40.  
 MONTESQUIEU, 157.  
 MOORE (A.), 236.  
 MOORE (George), 26, 30, 31, 38,  
     49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 145,  
     148, 169, 213, 221, 225, 233, 234,  
     295, 296, 340, **369-405**, 414, 419.  
 MORÉAS, 136, 226.  
 MORLEY (J.), 33.  
 MORE (P. E.), 422, 424.  
 MORRIS (L. R.), 413.  
 MORRIS (May), 90, 91, 113, 420.  
 MORRIS (William), 32, 33 et <sup>n</sup>,  
     36, 38, 53, **83-118**, 119, 148,  
     152, 155, 158, 171, 172, 195, 196,  
     202, 225, 232, 247, 255, 297, 298,  
     317, 328, 329, 333, 383, 420.  
 MOULT (Th.), 320<sup>n</sup>, 415.  
 MUDDIMAN (B.), 413.  
 MUIR (E.), 413.  
 MUIRHEAD (J. H.), 14<sup>n</sup>, 411.  
 MÜLLER (Max), 41.  
 MURDOCH (B.), 413.  
 MÜRGER (H.), 307.  
 MURRAY (Rév. R.), 18<sup>n</sup>.  
 MURRY (J. Middleton), 203.  
 MYERS (F.), 44.

## N

NASH (J. H.), 202<sup>n</sup>.  
 NEEDHAM (H. A.), 413.  
 NEEDHAM (J.), 11<sup>n</sup>, 18<sup>n</sup>, 26<sup>n</sup>, 411.

NERVAL (Gérard de), 49, 75, 227.  
 NEWMAN (J. H.), 84, 166.  
 NEWTON, 12.  
 NIETZSCHE, 25, 38, 41, 48, 65,  
     196, 206, 231, 294, 310, 347, 374,  
     375, 396 400.  
 NOBLE (J. A.), 215.  
 NORDAU (Max), 49, 206, 413.  
 NOYES (A.), 88<sup>n</sup>, 91<sup>n</sup>, 117, 420.

## O

O'BRIEN (J.), 235.  
 OFFENBACH, 396.  
 O'GRADY (S.), 326.  
 OHNET (G.), 192.  
 OSSIAN, 353, 367.  
 OUIDA, 219, 305.  
 QVIDE, 147, 334.  
 OWEN (R.), 102.

## P

PAGET (Violet), voir Vernon Lee.  
 PAIN (B.), 329.  
 PAINE (Tom), 297.  
 PALESTRINA, 389.  
 PARKER (W. M.), 413.  
 PASCAL, 123.  
 PASTEUR, 19, 20.  
 PATER (Walter), 16, 29, 30, 31,  
     33, 34, 38, 39, 40, 41, 43, 44,  
     45, 47, 49, 51, 52, 53, 55, 57,  
     63, 67, 68, 70, 76, 84, 85, 87,  
     93, 94, 95, **119-150**, 151, 152,  
     154, 156, 159, 160, 161, 163, 165,  
     168, 169, 170, 172, 175, 176, 187,  
     188, 191 202, 206, 222, 223, 224,  
     225, 227, 244, 246, 247, 251, 252,  
     255, 257, 260, 267, 285, 286, 288,  
     292, 293, 295, 298, 300, 302<sup>n</sup>, 303,  
     304, 306, 315, 316, 318, 330, 335,  
     340, 344, 347, 367, 372, 374, 378,

382, 383, 386, 394, 401, 403, 405, 421.  
 PATMORE (Coventry), 319.  
 PEACOCK, 168.  
 PÉLADAN (Sâr), 206, 259 et <sup>n</sup>, 329.  
 PERKINS (P. D. et J.), 418.  
 PERRY (R. B.), 29, 411.  
 PÉTRARQUE, 316.  
 PHELP (L.), 408.  
 PIC DE LA MIRANDOLE, 40, 123, 126.  
 PLARR (V.), 235, 236<sup>n</sup>, 416.  
 PLATON, 37, 38, 86, 91, 129, 130, 157 et <sup>n</sup>, 158, 161, 166, 170, 173, 174, 175, 201, 215, 333, 348.  
 POE (Edgar), 32, 45, 75, 79, 146, 166, 177, 227, 247, 259, 262, 267, 273, 274, 372, 374.  
 POINCARÉ (H.), 26.  
 POLLOCK (F.), 17<sup>n</sup>.  
 PORPHYRE, 334, 343.  
 PRAZ (M.), 413.  
 PURCELL, 389.  
 PUVIS DE CHAVANNES, 227, 347.

## Q

QUINCEY (Thomas de), 43, 260, 273, 315, 319, 346.

## R

RABELAIS, 45, 253, 255, 262, 266, 270, 272.  
 RACINE, 393.  
 RADCLIFFE (Mrs.), 44.  
 RALEIGH (Sir Walter), 211.  
 RANSOME (A.), 151<sup>n</sup>, 174, 423.  
 RAVEL, 56.  
 RAYMOND (E. T.), 413.  
 READE (Winwood), 12.  
 REID, 83.  
 REMBRANDT, 252.  
 RENAN, 123<sup>n</sup>, 168, 172, 173, 326, 367, 402, 413.

RENIER (G. J.), 424.  
 REUL (P. de), 36.  
 RHYS (E.), 330, 347, 350, 351, 353.  
 RICHARDSON, 46, 208.  
 RICHIE (D. G.), 133.  
 RICKETT (A. C.), 93<sup>n</sup>, 420.  
 RIMBAUD, 50, 54, 260, 378.  
 RODENBACH, 48, 343.  
 ROLLAND (Romain), 66.  
 ROMANES, 72.  
 RONSARD, 40.  
 ROSCOE (Sir H. Enfield), 20, 21<sup>n</sup>, 411.  
 ROSENBLATT (L. M.), 123<sup>n</sup>.  
 ROTHENSTEIN, 413.  
 ROSS (R.), 196, 415.  
 ROSSETTI (Christina), 225, 347.  
 ROSSETTI (Dante Gabriël), 32, 33, 53, 67, 76, 77, 84, 87, 88, 92, 123, 148, 158, 168, 170, 255, 298, 330, 333, 347, 367, 372, 383.  
 ROSSETTI (W.), 207, 347.  
 ROUSSEAU, 158.  
 RUSKIN (J.), 32, 39, 49, 51, 53, 63, **83-86**, 88, 89, 90, 91, 92, 101, 115, 117, **119-125**, 135, 151, 152, 158, 159, 160, 170, 171, 172, 267, 413.  
 RUSSELL (G. — A. E.), 350, 355.  
 RUTHERFORD (Sir E.), 20.

## S

SAINT-FRANÇOIS D'ASSISE, 37, 294, 365.  
 SAINT-MARTIN, 329.  
 SAINT-SIMON, 157.  
 SAINTE-BEUVE, 123.  
 SAINTSBURY (G.), 8, 31, 44, 46, 211.  
 SANTAYANA (G.), 415.  
 SCHILLER (F.), 59, 86.  
 SCHILLER (F. C. S.), 25, 65, 173, 411.



- SCHOPENHAUER, 25, 48, 72, 130, 134<sup>n</sup>, 135, 141, 174, 175, 240, 242, 255, 302, 373, 374, 375, 378, 389, 411.
- SCHUBERT, 169.
- SCHUMANN, 169, 394.
- SCOTT (S. M.), 242.
- SCOTT (W.), 87, 328.
- SECHLER (Porter), 420.
- SECKER (Martin), 247.
- SEELEY, 41, 413.
- SERAO (Matilde), 306.
- SETH (A.), 17<sup>n</sup>, 411.
- SEVERN (J.), 346.
- SHAFTESBURY, 83.
- SHAKESPEARE, 52, 123, 136, 157<sup>n</sup>, 173, 189, 328, 337, 346.
- SHANNON ET RICKETTS, 180.
- SHARP (E.), 220, 288, 414.
- SHARP (F. C.), 411.
- SHARP (Mrs. E. A.), 350, 351, 352, 353, 354, 359<sup>n</sup>, 422.
- SHARP (William — Fiona Macleod), 38, 44, 45, 53, 213, 289, 290, 319, 325, 342, **345-368**, 414, 422.
- SHAW (G. B.), 26, 55, 65, 66, 93, 169 et <sup>n</sup>, 180, 195, 202, 204, 206, 212, 306, 320, 330, 413.
- SHELLEY, 31, 43, 88, 158, 206, 297, 328, 333, 346, 349, 371.
- SHERARD (R. H.), 49, 50 et <sup>n</sup>, 413, 423.
- SHIEL (M. P.), 241, 414.
- SHUSTER (E. L. G. N.), 413.
- SICKERT (Oswald), 242.
- SIDGWICK (H.), 39.
- SIMPSON (J. V.), 14.
- SMET (J. de), 71<sup>n</sup>, 79<sup>n</sup>, 418.
- SMITH (Al.), 32.
- SMITH (Elliot), 12.
- SMITH (J.), 414.
- SMITHERS (L.), 212.
- SMOLLETT, 319.
- SOPHOCLE, 37, 68, 91.
- SOREL (G.), 28<sup>n</sup>.
- SPENCER (Herbert), 12, 13, 15, 16, 17, 18, 24, 30, 39, 42, **53-62**, 63, 65, 66, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 83, 86, 132, 133, 135, 157, 172, 232, 293, 294, 386, 411.
- SPIERS ET SANDERSON, 16.
- SPINOZA, 172, 190, 371.
- STARRETT (Vincent), 259<sup>n</sup>, 272<sup>n</sup>, 283, 419.
- STAUB. D.), 422.
- STEAD, 88.
- STEPHEN (Leslie), 17, 43<sup>n</sup>.
- STERNE, 45, 46, 289, 298, 299, 321, 384, 391.
- STEVENSON, 9, 43, 76, 177, 225, 247, 269, 272, 273, 294, 295, 303, 315, 318, 319, 384.
- STEWART (Balfour), 20<sup>n</sup>.
- STIRLING (G. H.), 16, 132, 411.
- STREET (G. S.), 46, 153, 219, 319, 377, 411, 422.
- STREETER (B. H.), 26<sup>n</sup>, 411.
- STRINDBERG, 310, 329.
- STUART-MERRILL, 329.
- SULLIVAN (J. W. N.), 8, 14<sup>n</sup>, 26 et <sup>n</sup>, 411.
- SULLY (J.), 60, 134, 411.
- SUTTON (J. N.), 423.
- SWEDENBORG, 332.
- SWIFT, 366.
- SWINBURNE, 32, 33 et <sup>n</sup>, 34, 36, 37, 38, 50, 67, 76, 77, 85, 88, 92, 133<sup>n</sup>, 157, 207, 214, 247, 250, 255, 297, 302, 319, 347, 367, 372, 383.
- SYMONDS (J. A.), 38, 39, 40, 41, 47, 54, 57, 76, 130 et <sup>n</sup>, 315, 422.
- SYMONS (Arthur), 43, 49, 50, 52, 53, 57, 95, 117, 156, 175<sup>n</sup>, 211, 212, **222-227**, 234, 235, 236, 243,

274, 287, 289, 290, 295, 296, 329,  
330, 331, 333, 335, 350, 385, 386,  
403, 414, 415, 420, 423.

SYNGE (J. M.), 329.

SYRETT (Netta), 155, 211, 212,  
241, 289, 414, 423.

## T

TAINE, 59, 63.

TAIT (P. G.), 20, 21<sup>n</sup>, 411.

TAYLOR (A. E.), 17<sup>n</sup>, 411.

TCHAIKOWSKY, 55.

TENNYSON, 36, 51, 88, 329.

TERRY (E.), 250.

THACKERAY, 45, 253, 258, 319.

THÉOCRITE, 37, 38, 91, 158, 334,  
343, 395.

THIRLWALL, 36.

THOMAS (P. E.), 145, 421.

THOMPSON (C. M.), 215.

THOMPSON (Francis), 330.

THOMSON (A.), 14, 18<sup>n</sup>, 411.

THOMSON (J.), 207.

THOMSON (W.), — voir Lord  
Kelvin.

THOREAU, 297, 328.

THUCYDIDE, 157.

TINKER (E. L.), 79<sup>n</sup>, 418.

TOCQUEVILLE (de), 157.

TOLSTOI, 65, 86, 206, 310.

TOULOUSE-LAUTREC, 391.

TOURGUENIEF, 48, 375.

TOURNEUR (Cyril), 189.

TRAILL, 45.

TROLLOPE, 253.

TUELL (Miss A. K.), 303, 413.

TURNER, 85.

TURQUET-MILNES (Mrs.), 177,  
259<sup>n</sup>, 384, 413.

TYNAN (K.), 327.

TYNDALL, 72, 331.

## U

UZANNE (O.), 272.

## V

VALLANCE (A.), 420.

VAN ROOSBROECK, 39<sup>n</sup>, 47, 54,  
234<sup>n</sup>, 413.

VAN WYCK-RROOKS, 422.

VÉLASQUEZ, 180.

VERHAEREN, 49, 50, 225, 330.

VERLAINE, 49, 50, 77, 136, 218<sup>n</sup>,  
225, 226, 227, 235, 236, 243, 244,  
329, 330, 347, 370, 372, 375, 394,  
395, 405.

VERVILLE (B. de), 45, 247.

VICO, 157.

VICTORIA, 34.

VIDDLENC (G.), 420.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM, 49,  
328, 329, 333, 334, 335, 342, 370,  
372, 373, 394.

VINCI (L. de), 40, 124, 134.

VIRGILE, 91, 157, 325.

VOLTAIRE, 236, 297.

VRIES (de), 12<sup>n</sup>.

## W

WAGNER, 55, 56, 64, 68, 135, 206,  
235, 240, 242, 334, 367, 373, 375,  
388, 389, 394.

WAHL (J.), 411.

WAITE (A. E.), 264.

WALLACE (A. R.), 374.

WALLACE (W.), 16, 42, 133, 411.

WARD (Mrs. H.), 121, 154, 174,  
212, 227.

WARD (J.), 17.

WATTEAU, 385, 389, 393, 394.

WATTS-DUNTON, 255, 319.

WATSON (J.), 42, 411.

WATSON (Sir W.), 76, 212.

WAUGH (A.), 214, 215.  
 WEBB, 89.  
 WEBSTER, 189.  
 WEDMORE (F.), 53.  
 WEEKLEY (Montague), 420.  
 WEISMANN, 12, 65.  
 WELBY (J. E.), 423.  
 WELLS (H. G.), 9, 13, 22, 23, 65,  
 196, 211, 215, 222.  
 WESLEY (J.), 84.  
 WHISTLER, 53, 54, 67, 85, 90,  
 159, 160, 162, 170, 202, 293, 370.  
 375, 391, 394, 413.  
 WHITEHEAD (A. N.), 8, 11, 18,  
 19, 21<sup>n</sup>, 411.  
 WHITMAN (W.), 41, 65, 67, 297,  
 298, 348, 373.  
 WILDE (Oscar), 29, 30, 32, 33, 34,  
 35, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 47,  
 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 67,  
 68, 70, 76, 85, 93, 118, 129, 135,  
 145, 147, 148, **150-204**, 205, 206,  
 211, 212, 213, 214, 218, 224, 225,  
 227, 228, 229, 234, 235, 236, 239,  
 241, 243, 244, 246, 247, 251, 252,  
 255, 256, 257, 259, 264, 267, 274,  
 275, 283, 285, 286, 289, 291, 292,  
 294, 295, 299, 300, 301, 302, 303,  
 306, 308, 311, 312, 315, 318, 319,  
 320, 327, 329, 330, 331, 340, 347,  
 372, 377, 381, 385<sup>n</sup>, 387, 399,  
 401, 403, 405, 423.  
 WILKINS (W. H.), 413.

WILLIAMS (H.), 310, 405, 413.  
 WILLIAMS (J. B.), 420.  
 WILLS (J.), 233.  
 WILSON (Rev.), 14<sup>n</sup>.  
 WILSON (prof. — C. North), 43<sup>n</sup>.  
 WINCKELMANN, 16, 42<sup>n</sup>, 47, 63,  
 76, 123, 131 et <sup>n</sup>, 136.  
 WOOLF (V.), 46, 177, 222.  
 WORDSWORTH, 31, 43, 123, 158.  
 WRIGHT (Th.), 125 et <sup>n</sup>, 145, 161,  
 420.  
 WYCHERLEY, 393.  
 WYZEVA (T. de), 421.

## Y

YEATS (J. B.), 328.  
 YEATS (W. Butler), 44, 45, 50<sup>n</sup>,  
 54, 62, 90, 118, 161<sup>n</sup>, 194, 196,  
 203, 205, 211, 212, 222, 225, 228,  
 238, 245, 247, 264, 272, 289, 290,  
 300 et <sup>n</sup>, **327-345**, 350, 351, 352,  
 353, 356, 367, 385, 386, 390, 397,  
 420, 424.  
 YOUNG, 423.

## Z

ZOLA, 27, 35, 48, 49, 75, 154, 205,  
 206, 214, 219, 236, 255, 294, 310,  
 312, 347, 347, 370, 372, 375, 377,  
 378.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION ... ..	7
---------------------	---

### Chapitre I.

#### *La Revanche de l'Art.*

1) La fortune du transformisme. — 2) Le déclin du naturalisme philosophique. — 3) Les complexités nouvelles de la science. — 4) L'évolution de la notion de vérité. — 5) Les relations de l'esthétisme avec l'histoire des idées. — 6) La formation littéraire de l'esthétisme. — 7) Le néo-paganisme. — 8) L'influence de la Renaissance et de Goethe. — 9) Hédonisme et perversité. — 10) Cosmopolitisme et influence française. — 11) Symbolisme et correspondance entre les arts. — 12) Le nouvel idéal littéraire ... ..	11
---	----

### Chapitre II.

#### *L'Esthétisme Evolutionniste — Vernon Lee — Lafcadio Hearn.*

1) L'esthétique de H. Spencer et de ses continuateurs. — 2) L'art selon l'évolutionnisme. — 3) Vernon Lee : œuvre critique. — 4) Vernon Lee : œuvre imaginative. — 5) Lafcadio Hearn : idées philosophiques. — 6) Lafcadio Hearn : opinions littéraires. — 7) Lafcadio Hearn : œuvre imaginative ... ..	58
---	----

### Chapitre III.

#### *L'Esthétisme Social — William Morris.*

1) Ruskin et l'esthétisme à la fin du XIX <sup>e</sup> siècle. — 2) William Morris, formation morale. — 3) William Morris, conception de l'art. — 4) <i>A Dream of John Ball</i> . — 5) <i>News from Nowhere</i> . — 6) Récits épiques. — 7) Récits symboliques et féeries. — 8) L'art de Morris ... ..	83
---	----

### Chapitre IV.

#### *L'Esthétisme Intuitionniste — Walter Pater.*

1) Walter Pater et l'idéalisme chrétien. — 2) Walter Pater et l'anti-quité. — 3) Le nihilisme philosophique de Pater. — 4) Walter Pater et l'idéalisme allemand. — 5) L'évolution de « Marius l'Epicurien ». — 6) L'Esthétisme volontariste de Pater. — 7) La personnalité de Pater ... ..	119
--	-----

### Chapitre V.

#### *Oscar Wilde.*

1) La légende d'Oscar Wilde. — 2) Premières études critiques. — 3) Les plagiats de Wilde. — 4) <i>The Decay of Lying</i> . — 5) <i>The Critic as Artist</i> . — 6) L'originalité de Wilde, théoricien de l'art. — L'esthé-	
--	--

tisme intégral et le mouvement des idées. — 8) Wilde conteur : la forme de son imagination. — 9) La sublimation du vice et de la souffrance. — 10) Le mal dans la vie : le caractère de Dorian Gray. — 11) La destinée de Dorian Gray. — 12) Vellétités sociales. — 13) Vellétités morales. — 14) Inspiration philosophique. — 15) Conclusion ... 150

#### Chapitre VI.

##### *Esthétisme et Décadence.*

1) « Naturalisme » et Esthétisme décadent. — 2) Le *Yellow Book* et la *Keynotes Series*. — 3) Les réalistes du *Yellow Book*. — 4) Transition. — 5) Arthur Symons et l'Esthétisme décadent. — 6) Aubrey Beardsley. — 7) John Davidson. — 8) Ernest Dowson. — 9) Thèmes et décors. — 10) Conclusion ... 205

#### Chapitre VII.

##### *Arthur Machen.*

1) Rapports avec l'Esthétisme décadent. — 2) Tempérament et formation. — 3) *Hieroglyphics*. — 4) *The Hill of Dreams*. — 5) *The Secret Glory*. — 6) Contes d'après-guerre et contes de jeunesse. — 7) Contes démoniaques. — 8) *A Fragment of Life* ... 246

#### Chapitre VIII.

##### *La sublimation de l'Esthétisme Décadent.*

1) Evasion et morale du cœur. — 2) L'esthétisme spiritualisé. — 3) Richard Le Gallienne, théoricien. — 4) Richard Le Gallienne, conteur. — 5) Max Beerbohm. — 6) Henry Harland. — 7) George Egerton. — 8) Diffusion de l'esthétisme : Kenneth Grahame et Maurice Hewlett. — 9) Diffusion de l'esthétisme : Sir James Barrie ... 285

#### Chapitre IX.

##### *L'Esthétisme et la Renaissance Celtique.*

1) Rapports historiques. — 2) W. B. Yeats : esthétisme et mysticisme. — 3) W. B. Yeats, théoricien. — 4) W. B. Yeats : le culte de la rose. — 5) W. Sharp : formation morale et littéraire. — 6) Naissance de Fiona Macleod. — 7) Réalisme. — 8) L'art exorcisme. — 9) L'art évasion. — 10) Le mysticisme de W. Sharp ... 326

#### Chapitre X.

##### *George Moore.*

1) Situation littéraire. — 2) *Confessions of a Young Man*. — 3) Le « Naturalisme » de G. Moore et son acheminement vers l'esthétisme. — 4) Les nouvelles. — 5) Roman musical et roman mystique. — 6) Nouvelles *Confessions : Memoirs of my Dead Life*. — 7) *The Lake*. — 8) Dernières œuvres ... 369

CONCLUSION ... 406

BIBLIOGRAPHIE ... 409

INDEX ... 425

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
LE 30 NOVEMBRE 1935  
PAR L'IMPRIMERIE  
ET PUBLICITÉ  
FLOR BURTON (S.A.)  
ANVERS BELGIQUE